

# ars hungarica 2013

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXIX. évfolyam

1.



# Tartalom

Köszöntő .....	5
Tabula gratulatoria .....	7
Bencze Ágnes: Michelangelo <i>Bacchus</i> ának antik forrásaihoz .....	9
Boreczky Anna: Egy avignoni kézirat a középkori Magyarországon, avagy a Ganoys-biblia vándorlásai .....	18
Eörsi Anna: „Holtában is az élet törvényeit tanította”. Ghirlandaio Ognissanti-Jeromosának mennybevetele .....	28
Érszegi Géza: Boldog Ilona miniatúrája. (Egy sienai kódex tanúsága) .....	35
Farbaky Péter: A párizsi Cassianus-corvina és a Corvina könyvtár lombard–ferrara kapcsolatai .....	44
Ivan Gerát: Notes on the Iconography of the Altar of the Holy Cross in Sabinov (Zeben, Kisszeben) .....	54
Gulyás Borbála: Egy elfeledett armális a 16. század második feléből. Gersei Pethő János címerbővítő oklevele (1572) .....	61
Havasi Krisztina: Pán Egerben .....	67
Hegedűs András: A Magyar Királyság és uralkodóházainak címerei a Képes Krónika ábrázolásain .....	82
Jékely Zsombor: Eurialusnak és Lucretiának szép históriája: Zsigmond császár ábrázolása Aeneas Sylvius Piccolomini szerelmi történetében .....	91
Kertész Balázs: V. László-kori levél- és beszédgyűjtemény a Bajor Állami Könyvtár Clm 8482 jelzetű kódexében .....	100
Kovács Imre: Képmások és ereklyék a bizánci császári legitimitás szolgálatában: I. Rómanosz és VII. Konstantin trónharca .....	106
Körmendy Kinga: Ulászló-graduále: kérdések és lehetséges válaszok .....	114
Lauf Judit: A Sopronban őrzött liturgikus kódextöredékek és a Schottenstift .....	124





# Köszöntő

Kedves Tünde!

Pályatársaid, kollégáid és tanítványaid már hosszú ideje és (reméljük, még mindig titokban) készülünk arra, hogy születésnapodat méltóképpen megünnepelhessük. Olyan tanulmányokkal szerettünk volna megörvendeztetni, amelyek mindegyike valamilyen módon az általad művelt kutatási területekhez, a téged foglalkoztató kérdésekhez kapcsolódik. Meglepően sokszínű, egymással nem egy esetben mégis párbeszédet folytató írások együttesét kaptuk, amelyek legnagyobbbrészt három témakör: az ikonográfia, a könyvkultúra, valamint Magyarország késő középkori története és művészete köré rendeződnek.

Az ikonográfián belül szó esik antik istenségek: Bacchus és Pán középkori és reneszánsz ábrázolásairól, a 10. századi Bizánc hatalmi reprezentációjáról, Zsigmond császár portréiról, a pecsétek típusváltozásairól, a zodiákus jegyekről, döntően pedig szentek legendáinak megjelenítéséről. Ez utóbbiakhoz több szállal kapcsolódnak azok az írások, amelyek szentek, főként magyar szentek kultuszával, valamint az aszkézis középkori és barokk megnyilvánulási formáival, szellemi háttérével foglalkoznak. Könyvkultúráján jelen esetben döntően, de nem kizárólag magyarországi könyvkultúrát kell értenünk, amelynek kapcsán éppannyira beszélünk francia és cseh könyvfestészetről, mint a Mátyás- és Ulászló-kori Buda könyvprodukciójáról, címereslevelekről, liturgiátörténetről, a kéziratredések kutatásáról, vagy Gentilis bíboros olvasmányairól. Magyarország történetét illetően főként az Anjou-kor és V. László kora, illetve a címer- és pecséttan kerül előtérbe, de több írás szól különböző magyar krónika-kompozíciókról és azok illusztrációiról is. A magyarországi művészet tárgykörén belül fentiekén túl az Árpád-kori kőfaragványoktól a 14. századi falképeken át a késő középkori oltárokig, illetve hazai emlékek példáján a középkori alkotás/újraalkotás problémáig ível a skála. Mindent összevéve bejárjuk a középkori Magyarország egyes központjait (Buda, Eger, Esztergom, Pozsony, Várad) és vidékeit (Bereg, Gömör, Sáros, Szabolcs, Szepesség, Ung), a szomszédos területek némelyikét (Ausztia, Csehország, Dalmácia, Lengyelország) és azok egy-egy

fővárosát (Bécs, Prága), de többször elkalandozunk Itáliába (Ferrara, Firenze, Milánó, Róma, Velece), sőt néha Avignonba, Bambergbe, Nürnbergbe és Kölnbe is.

Mindez a tematikai gazdagsággal párosuló koherencia a Te munkáidra jellemző. Történeti végzettségedből is adódó érdeklődésednek köszönhetően, valamint a kutatásaid egyik pillérét jelentő könyvtörténet eleve interdisziplináris jellegéből fakadóan műveid a társtudományok irodalmát is gazdagítják – anélkül, hogy nagy erudícióval kiművelt szakterületed és illetékességed hátaidat bármikor túllépted volna. Tevékenységed mindennél beszédesebb tanúja megjelent írásaid bibliográfiája, és akkor számos kéziratban maradt munkádról még nem is szóltunk. Publikációid mellett ugyanakkor a legkevésbé sem hanyagolható el az a törekvésed, hogy tudásodat (időlegesen akár saját kutatásaidat is háttérbe szorítva) a fiatalabb generációknak átadd. Szakmai önzetlenségednek egyik első tanítványodként magam is sokat köszönhetek, ezért is fontos számomra, hogy köszöntésedben részt vehetek.

Tanulmányaink megjelentetését három intézmény összefogása tette lehetővé, azé a három intézményé, amelyekhez pályád során mindezidáig a legtöbb szállal kötödsz, kötödtél. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézetnek (kezdetben MTA Művészettörténeti Kutató Csoport) szinte megalakulása óta munkatársa, majd főmunkatársa voltál, hosszú évekig éppen a téged köszöntő írásoknak helyet adó *Ars Hungarica* szerkesztésében is részt vettél. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszékén immáron tizenöt éve oktatsz, a Mezey László által alapított (ma az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoporton belül működő) Fragmenta Codicum Kutatócsoport pedig szellemi műhelyed volt, amelynek feltáró munkájába kezdettől fogva bekapcsolódtál.

Kötetünknek a *Liber decorum* címet adtuk, mert azt szeretnénk, ha írásaink díszekként ékesítenék fel az ünnepet. Kívánjuk, hogy belőlük inspirációt, a különféle szakterületekről összesereglett szerzők tiszteletéből pedig erőt meríts mindannyiunk örömére és hasznára folytatott további munkálkodásodhoz.

Isten éltesse!

Boreczky Anna

# Tabula gratulatoria

Aknai Katalin  
András Edit  
Andrási Gábor  
Askercz Éva  
B. Benkhard Lilla  
Bajkay Éva  
Bak János  
Baki János  
Baki Jánosné  
Balajty Istvánné Szabó Edit  
Bálint Csanád  
Bardoly István  
Barki Gergely  
Barla Szabó László  
Bartos György  
Beke László  
Beke Zsófia  
Békés Enikő  
Benkő Elek  
Bernáth Mária  
Bertényi Iván  
Bibó István  
Biczó Piroska  
Bicskei Éva  
Bitskei István  
Bod Lászlóné Bobrovsky Ida  
Boda Zsuzsanna  
Bodnár Szilvia  
Borsoss Klára  
Bubryák Orsolya  
Buzási Enikő

Juan Cabello  
Czeplédy Ilona  
Czövek Judit  
Csukovits Enikő  
D. Mezey Alice  
Dávid Ferenc  
Dercsényi Balázsne  
Domokos Mária  
Ecsedy Anna  
Eisler János  
Ekler Péter  
Ember Ildikó  
Endrődi Gábor  
Entz Géza Antal  
Entzné Tőkés Emese  
Ézsiás Anikó  
Faludy Judit  
Farbakyné Deklava Lilla  
Fazekas István  
Feld István  
Fodor Adrienne  
Fodor István  
Földesi Ferenc  
Fülep Katalin  
Füreiné Szekeres Nóra  
G. Györffy Katalin  
G. László Judit  
Gábor Eszter  
Gecsényi Lajos  
Gedai István  
Geller Katalin

German Kinga  
Geskó Judit  
Gyivicsán Anna  
H. Kolba Judit  
Hegyi Lóránd  
Hetényi Ágnes  
Hornyik Sándor  
Horváth István  
Horváthné Ács Kató  
Illés Eszter  
Illyés Mária  
Jankovits Katalin  
Jernyei Kiss János  
Jerovetz György  
Jósvainé Dankó Katalin  
Karsay Orsolya  
Kelényi György  
Kerny Terézia  
Keserü Katalin  
Kiss Gábor  
Klaniczay Gábor  
Kopócsy Anna  
Kovács Anikó  
Kovács László  
Dr. Kovács László  
Kovács Péter  
Kovács Tibor  
Kovalovszky Júlia  
Kovalovszky Márta  
Körber Ágnes  
Kreutzer Andrea

Küllös Imola  
Laczkó Ibolya  
László Emőke  
Laszlovszky József  
Lengyel László  
Lovag Zsuzsa  
Magyar Károly  
Majoros Valéria Vanília  
Makky György  
Markója Csilla  
Mazányi Judit  
Mentényi Klára  
Mesterházy Károly  
Mészáros F. István  
Mojzer Anna  
Mojzer Miklós  
Monok István  
Nagy Balázs  
Nagy Ildikó  
Nagy Leventéné  
Németh Katalin  
Németh Péter  
Nováky Hajnalka Ágnes  
P. Szűcs Julianna  
P. Vásárhelyi Judit  
Pajorin Klára  
Pálos Frigyes  
Papp Gábor György  
Papp Júlia  
Papp Szilárd  
Párdányi Klára  
Passuth Krisztina  
Pataki Gábor  
Perenyei Mónika  
Petneki Áron  
Pócs Dániel  
Poszler György  
Prokopp Mária

Pusztai László  
Raffay Endre  
Rajnavölgyi Géza  
Rákossy Anna  
Ridovics Anna  
Ritoók Pál  
Ritoókné Szalay Ágnes  
Rozsnyai József  
Rozsondai Marianne  
Sághy Marianne  
Sarbak Gábor  
Sárközy Péter  
Sármány-Parsons Ilona  
Schulcz Katalin  
Semsey Balázs  
Serfőző Szabolcs  
Sipos Enikő  
Sisa József  
Smohay András  
Solymosi László  
Somorjay Sélysette  
Szabó Józsefné  
Szabolcsi Hedvig  
Szacsavay Éva  
Székely György  
Székely Miklós  
Szelestei Nagy László  
Szemerkenyi Ágnes  
Szendrei Janka  
Szentesi Edit  
Szentpéteri József  
Szepesi Zsuzsanna  
Széphelyi Frankl György  
Szilágyi András  
Szily Mariann  
Szinyei Merse Anna  
Szmodis Lórántné Eszláry Éva  
Szoleczky Emese

Szőke Mátyás  
Szöllőssy Ágnes  
Szűcsné Schváb Mária  
Takács Imre  
Takács József  
Tamás Zsuzsanna  
Tatai Erzsébet  
Tátrai Julianna  
Tátrai Vilmos  
Tátrai Zsuzsanna  
Terdik Szilveszter  
Tihanyi Attila  
Tímár Árpád  
Tomisa Ilona  
Tóth Áron  
Tóth Endre  
Tóthné Mészáros Livia  
Tóvizi Ágnes  
Török Gyöngyi  
Török László  
Tüskés Anna  
Urbach Zsuzsa  
V. Ecsedi Judit  
Vadászi Erzsébet  
Valter Ilona  
Varga Zsuzsanna  
Végh András  
Verebélyi Kincső  
Verő Mária  
Vincze Gabriella  
Vizkelety András  
W. Salgó Ágnes  
Zlinszkyné Sternegg Mária  
Zsámbéky Monika  
Zsoldos Attila  
Zsupán Edina

Bencze Ágnes

## Michelangelo *Bacchus*ának antik forrásaihoz

„...non come Plinio recitiamo storie,  
ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pittura...”  
L. B. ALBERTI: *Della pittura*. II, 26.

Az 1496 és 1497 nyara közti esztendőben készült, ma a firenzei Bargellóban álló *Bacchus* az első nagyszobor Michelangelo ránk maradt alkotásai között (1–2. kép). Készítésének és fogadtatásának története viszonylag jól dokumentált – érdemes előljáróban összefoglalni a főbb eseményeket.<sup>1</sup>

Michelangelo alig múlt huszonegy éves, amikor 1496 nyarán Rómába érkezett San Giorgio bíborosa, Raffaele Riario meghívására. Első alkalommal járt ugyan a Városban, mégsem volt már ott egészen ismeretlen, hiszen a bíboros meghívásának alapja egy voltaképpen sikeres hamisítási kísérlet volt: az életrajzok tanúsága szerint Michelangelo Baldassare del Milanese közvetítésével korábban egy alvó Cupido szobrát próbálta meg eladni Riariónak mint ókori művet. A csalásra fény derült, a bíboros azonban épp ennek hatására hívta meg a fiatal firenzei szobrászt.<sup>2</sup> Azt már Michelangelo saját beszámolójából tudjuk, hogy Riario azonnal körbevezette ókori emlékei gyűjteményében, majd megkérdezte tőle, hogy tudna-e valami hasonlóan szépet készíteni. A válasz egy hetykén álszerűen igen volt, így került sor egy ember nagyságú márványtömb megvásárlására és a munka megkezdésére.<sup>3</sup> A szobor befejezése előtt következhetett be aztán a szobrász és megbízója között az a konfliktus, amely miatt a *Bacchus* soha nem került Riario ekkor épülő palotájába, a későbbi Cancelleria-palotába.<sup>4</sup> Michelangelo Jacopo Galli bankár közeli házában lakott és ott készítette el a *Bacchust*, amely végül a Galli család szoborgyűjteményében maradt egészen 1572-ig.<sup>5</sup> Vasari és Condivi – minden bizonnyal a mester visszaemlékezéseit és személyes indulatait követve – egyaránt úgy állítják be a történetet, mintha a bíboros egy éven át semmit sem készítettett volna Michelangelóval, vagy legalábbis nem fizette volna ki a *Bacchust*, így Gallinak mint műveltebb és a művészi értékre fogékonyabb

Dr. Bencze Ágnes  
Régész, filológus  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
BTK Művészettörténet Tanszék  
Kutatási területe: archaikus  
és klasszikus kori görög szobrászat,  
Itália ókora, az antik művészet  
receptiótörténete  
E-mail: agneseb3@hotmail.com,  
agnes.bencze@yahoo.it

<sup>1</sup> Michelangelo életének itt tárgyalt időszakát az írásos forrásanyag segítségével aprólékosan rekonstruálták: *Giovinezza di Michelangelo*. Catalogo della mostra. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala d'Arme, Casa Buonarroti. A cura di Kathleen WEIL-GARRIS BRANDT. Firenze, Skira, 1999. 443–446.

<sup>2</sup> Kisebbs-nagyobb variációkkal erről számol be Paolo GIOVIO (*Michelis Angeli vita*, 1523–27), Giorgio VASARI (*La Vita di Michelangelo*, 1550 és 1568) és Ascanio CONDIVI (*Vita di Michelangelo Buonarroti*, 1553). A történet rekonstrukciójához lásd Nicoletta BALDINI: Il primo soggiorno di Michelangelo a Roma. Fonti cinquecentesche e testimonianze documentarie. In: *Giovinezza di Michelangelo* 1999. i. m. 149–155.

<sup>3</sup> Michelangelo levele Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicihez, 1496. július 2.: *Il carteggio di Michelangelo*. A cura di Giovanni POGGI–Paola BAROCCHI–Renzo RISTORI. Firenze, Sansoni, 1965–1983. I. 1965. 1–2. („...Risposi ch'io non farei sì gran cose, ma che e' vedrebe quello che farei.”)

<sup>4</sup> Riarióról és a palotáról lásd Christoph Luitpold FROMMEL: Raffaele Riario, la Cancelleria, il teatro e il Bacco di Michelangelo. In: *Giovinezza di Michelangelo* 1999. i. m. 143–148; Uő.: Raffaele Riario, committente della Cancelleria. In: Uő.: *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*. Firenze, Olschki, 2006. 395–426.

<sup>5</sup> Ekkor vásárolta meg és szállíttatta Firenzébe Francesco de' Medici. Vö. *Giovinezza di Michelangelo* 1999. i. m. 362.



1. kép. Michelangelo: *Bacchus*, 1496–1497. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

elmének kellett volna a művész segítségére sietnie azzal, hogy megvásárolta első római művét, majd további megbízatásokat adott, illetve szerzett neki. A bíboros 1496 és 1497 közti kiadásait rögzítő számadások alapján azonban ma már egyértelmű, hogy a *Bacchus*t valójában Riario rendelte meg, és egy éven át munkadíjat fizetett érte Michelangelónak.<sup>6</sup> Azt, hogy a fiatalember mégis elégedetlen volt, már egy 1497-ben apjának írt leveléből tudjuk,<sup>7</sup> az életrajzok torzító beállítása pedig azt mutatja, hogy Michelangelo még idős korában is haraggal emlékezett vissza a bíborosra. A legkézenfekvőbb magyarázat az, hogy a *Bacchus* nem nyerte el Riario tetszését, annál inkább Galliét, így a mű gazdát cserélt, a művész pedig a továbbiakban a bankárt tekintette pártfogójának Rómában. A Galli család szoborkertjében Michelangelo *Bacchusa* évtizedek múltán is kiemelt helyet foglalt el egy másik, valószínűleg közvetlenül utána faragott művével együtt, amelyre később vissza kell még térnünk.<sup>8</sup> A *Bacchus*t a Galli-gyűjteményben említi már 1505-ben Raffaele Maffei,<sup>9</sup> ahogyan itt, antik faragványoktól körülveve örököltette meg Marten van Heemskerck 1532 és 1535 között készült rajza is.<sup>10</sup> Jellemző Francisco de Hollanda 1548-as beszámolója, amely azt tanúsítja, hogy fél évszázaddal elkészítése után a *Bacchusszal* a római műértők olykor a külföldi látogatók szakértelmét tették próbára.<sup>11</sup>

A fent összefoglalt eseménytörténet azért érdekes számunkra, mert két fontos tényről is elárul a mű és kortársai viszonyáról. Az egyik az antik művészettel folytatott versengés, az *aemulatio* motívuma. Ezt erősíti a szobrot övező antikvárius anekdotákon kívül Ascanio Condivi gyakran idézett leírása is, amely szerint „formája és megjelenése minden részletében megfelel az antik szerzők szándékának”.<sup>12</sup> A megrendelő és a vevő személye körüli bizonytalanság jelzi a másik fontos tudnivalót: a *Bacchus* fogadtatása nem volt egyértelműen pozitív. Riario minden bizonnyal visszautá-

<sup>6</sup> Michael HIRST: Michelangelo in Rome: an Altar-piece and the „Bacchus”. *The Burlington Magazine*, 123. 1981. 581–593.

<sup>7</sup> *Il carteggio di Michelangelo* 1965–1983. i. m. I. 1965. 1–2.

<sup>8</sup> A Galli-gyűjtemény története és összetétele részben rekonstruálható volt: Donatella LODICO–Anna Maria PIRAS: La collezione romana della famiglia Galli. In: *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*. A cura di Anna CAVALLARO. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007. 125–140.

<sup>9</sup> Raffaele MAFFEI: *Commentarii urbani. Libri octo et triginta*. Roma, 1506. p. CCC.

<sup>10</sup> Berlin, Kupferstichkabinett 79.D.2, fol.72r. Lásd például *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500* 2007. i. m. 129, 3. kép.

<sup>11</sup> Francisco DE HOLLANDA: *De la pintura antigua*. Ed. Elias TORMO. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1921. 76–77. Vö. *Michelangelo e l'arte classica*. Catalogo della mostra. Firenze, Casa Buonarroti. A cura di Giovanni AGOSTI–Vincenzo FARINELLA. Firenze, Cantini Edizioni d'Arte, 1987. 48. Uo. továbbiak a *Bacchus* karjának letöréséről és visszaállításáról, illetve az ehhez kötődő anekdotákról.

<sup>12</sup> „...un Bacco di marmo di palmi dieci, la cui forma ed aspetto corrisponde in ogni parte all'intenzione delli scrittori antichi.” Ascanio CONDIVI: *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. A cura di Giovanni NENCIONI. Firenze, S.P.E.S., 1998. 18–19.



sította, Jacopo Galli viszont műgyűjteménye díszül választotta. A műértő római elit egyik tagjából talán megbotráncozást váltott ki, a másiból lelkesedést.

Riario megbotráncozásának okát firtatva a legkézenfekvőbb válasz az, hogy Michelangelo *Bacchusa* leginkább a főalak látható részegségével kelthetett megütközést. Hogy a látvány csakugyan a részegség benyomását keltette, azt Condivi kortárs leírásából tudhatjuk: „La faccia lieta e gli occhi biechi e lascivi, quali sogliono essere quelli di coloro che soverchiamente dall’amor del vino sono presi.”<sup>13</sup> A mai néző is ezt látja, nemcsak a főalak révült tekintetében és maszkszerűen merev arcán, hanem a bizonytalan hatású kontrapozstón is, amely – a *Bacchus* bal lába mögül felsejlő mellékalakkal együtt – arra készteti a nézőt, hogy körbejárja a szobrot; ezáltal fedezzük fel a dülöngélő isten minden nézőpontból változó képét és hozzá mindazt, ami teljessé teszi a művet: az egyszerre szenvedélyes és játékos mozdulattal hátracsavarodó testű szatürosz és a két alak közt a földre hulló állatbőr formáit.<sup>14</sup>

Michelangelo a *Bacchusszal* minden bizonynyal csakugyan fejtörő elé állította nézőit: bizonyos nézőpontokból majdnem „antik” szobornak tűnik, valójában azonban mégsem csak a régi pogány isten alakja, hanem szoborcsoport, amely egészében a Mámort jeleníti meg. Azt, hogy ez a szobrász szándéka volt, amelyet a kortárs közönség is értett, ismét Condivi leírása bizonyítja, amely az együttesnek minden részletre kiterjedő, moralizáló értelmezését kínálja.<sup>15</sup> A szoborcsoport allegorikus, illetve szimbolikus értelmezése a modern művészettörténetnek is kimeríthetetlen témája lett, amelyhez a 20. századi kutatók az antik, középkori és humanista irodalmi művek sokaságát vonultatták fel.<sup>16</sup> Ezek az értelmezési kísérletek, amelyek



2. kép. Michelangelo: *Bacchus*, 1496–1497.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

<sup>13</sup> „Az arca vidám, a tekintete zavaros és pajzán, ahogy azoké szokott lenni, akik gyakran adják át magukat a bor szeretetének.”

<sup>14</sup> Lásd pl. Ralph LIEBERMAN szép elemzését: Regarding Michelangelo's *Bacchus*. *Artibus et Historiae*, 43. 2001. 65–74.

<sup>15</sup> CONDIVI i. m. 1998.

<sup>16</sup> A teljesség igényét meg sem közelítve, csak jelzésszerűen utalok Tolnay klasszikus értelmezési kísérletére (Charles DE TOLNAY: *The Youth of Michelangelo*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1969. 89–90, 142–245), amely Boccaccio *Genealogia Deorum*jára és Dionüszosz alakjának vallástörténeti értelmezésére támaszkodva a *Bacchust* a ciklikusan újjászülető élet kozmikus szimbólumaként írja le, továbbá Andreas EMMERLING-SKALA monumentális művére, amelyben majdnem negyvenoldalas fejezet szól a szoborcsoportról (*Bacchus in der Renaissance*. I–II. Hildesheim–New York, G. Olms, 1994. 247–286.) Lásd még: Mina BACCI: Le fonti letterarie del Bacco di Michelangelo e il problema del committente. *Antichità Viva*, 24. 1985. 131–134; *Michelangelo e l'arte classica* 1987. i. m. FROMMEL feltevése szerint (*Giovinezza di Michelangelo* 1999. i. m. 143–148) a *Bacchus* témáját Riario jelölte ki, mivel a színház görög istenének alakja illetet volna a színjátszás újjáélesztését támogató pártfogói szerepéhez.

elsősorban az antik irodalom 15. századi recepciójából, a neoplatonizmus gondolataiból, illetve a klasszikus pogány istenalakok morális-allegorikus felhasználásának gyakorlatából indulnak ki, általában nem oltják ki egymást; ellenkezőleg, jól mutatják, hogy milyen komplex szellemi örökségből alkotott újszerű szintézist a fiatal Michelangelo.

Mindez összeegyeztethető azonban még egy, David Summers által már 1981-ben felvetett, de gyakorlatilag visszhangtalanul maradt motívummal.<sup>17</sup> Tőle függetlenül jutottam ugyanarra a gondolatra és úgy vélem, az összefüggés annyira kézenfekvő és annyira jellemző a 15. század végi Itália és az ókori művészet viszonyára, hogy érdemes a kérdést feleleveníteni és bővebben alátámasztani.

Az elgondolás sajátossága, hogy a témaválasztást nem elsősorban a megbízó, hanem a szobrász szempontjából képzei el. Amikor 1496-ban Michelangelo Rómában arra kapott megbízást, hogy valami „a régiek műveivel vetekedőt” alkosson, tanulóéveihez hasonlóan az volt a feladata, hogy képzeljen el valamit az antik művészet legjavából.<sup>18</sup> Bár a reneszánsz irodalmában Bacchus alakja már régóta népszerű téma volt, önálló nagyszoborként Michelangelo műve előtt nem faragták meg.<sup>19</sup> Ókori kiindulópontot keresve – és kellett, hogy keressen, hiszen a feladat lényege az *aemulatio* volt – ilyen témájú antik művek *látványára* ekkor Michelangelo még nemigen támaszkodhatott.<sup>20</sup> Az *invenzione* alapja inkább egy ókori mű ókori leírása lehetett. Az a szöveg pedig, amelyet ebben a témában minden bizonnyal maga is olvasott, hiszen az anyanyelvén olvashatott, az idősebb Plinius *Naturalis historiája* volt, amely 1476-ban jelent meg először Cristoforo Landino „firenzei nyelvű” fordításában.

Ha Michelangelo csakugyan innen merített, az *invenzione* forrása a XXXIV. könyv 69. fejezetének Praxitelész szobrai felsoroló részlete lehetett. A latin szöveg ma a legtöbb szövegkiadásban a következő formában olvasható:

„Praxiteles quoque, qui marmore felicior, ideo et clarior fuit, fecit tamen ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam, et Liberum Patrem, Ebrietatem nobilemque una satyrum, quem Graeci periboëton cognominant...”

„Praxitelész, bár márványban szerencsésebb kezű, így híresebb is volt, azért bronzból is gyönyörű alkotásokat készített: Proserpina elrablását, a szövő nőalakot, valamint Liber Patert, a Részegséget és vele [vagy: velük] együtt egy nevezetes szatüroszt, amelyet a görögök a periboétoz melléknévvel illetnek...”

Plinius tehát Praxitelész legszebb bronzszobrai sorában említ egyebek között egy Dionüszoszt, a Részegség valamilyen megszemélyesítését és egy, az előbbivel vagy előbbiekkal összetartozó szatüroszt. Bár Plinius hasonló felsorolásai általában egyszerű mellérendelések, nyelvileg nem lehetetlen az „Ebrietas”-t a „Liber Pater”, azaz Dionüszosz értelmezőjeként érteni. Ebben az esetben Dionüszosz alakja maga volna a „Részegség” megszemélyesítője, és ehhez a kétértelmű alakhoz tartozna a „nevezetes szatürosz”. Meg kell említeni még egy 19. századi konjektúrát,

<sup>17</sup> David SUMMERS: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981. 265–266. A felvetést egyedül EMMERLING-SKALA idézi kifejezetten elutasító megfogalmazásban (EMMERLING-SKALA 1994. i. m. 266).

<sup>18</sup> Michelangelo szobrászkarrierjét Lorenzo de' Medici „kertjében”, az egyik legkorábbi, antik tárgyakból álló műgyűjteményben kezdte, első próbálkozásként egy „faun-fejtel”, majd az Angelo Poliziano útmutatásai alapján készült kentaurcsata-relief. Vö. Giorgio VASARI: *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Ed. Paola BAROCCHI. Milano–Napoli, 1962. I. 10–11.

<sup>19</sup> A Bacchus-téma történetéről és jelentőségéről a reneszánszban lásd kimerítően EMMERLING-SKALA 1994. i. m.

<sup>20</sup> A Tolnay által inkább csak illusztrációként bemutatott, római császárkori márványszobrok (TOLNAY 1969. i. m. 173. és 174. kép) ekkor még nem lehettek szem előtt Rómában.



amely a *Liber Pater* utáni szót vagy szavakat *ebriolatumra* javítja, ebben az esetben a szöveg azt jelentené: „a mámoros *Liber Patert* és vele együtt egy szatüroszt...”<sup>21</sup>

Elméletileg tehát a szövegrészlet alapján el lehet képzelni három különálló szobrot (amelyeket csak a császárkori enciklopédista rendszerező hajlama helyezett egymás mellé), egy háromalakos szoborcsoporthoz (Dionüszosz, a Részegség és a Szatürosz) vagy egy kétalakosat (a részegséget is megjelenítő Dionüszosz és Szatürosz). Ma az ókori szobrászattal foglalkozó kutatás kizárólag az első olvasatot tartja elképzelhetőnek, mind a pliniusi szöveg logikájáról, mind a Praxitelész koráról és művészetéről általánosan elfogadott kép alapján. A perszifikáció a görög művészet és a görög mitológiai gondolkodás régi, mondhatni veleszületett jelensége volt,<sup>22</sup> az elvont jelentésű mitológiai vagy ál-mitológiai alakok összeállítása allegorikus képpé azonban már további fejlemény, amely éppen a klasszikus kor késői szakaszában, a Kr. e. 4. században vált jellemzővé. Arra azonban, hogy a homéroszi pantheon isteneinek egyikét, például Dionüszoszt ábrázolják allegorikus értelemben, nincs példa a klasszikus és hellénisztikus görög művészetben, ahogyan arra sincs, hogy a részegséget mint állapotot a boristen alakján fiziológiai értelemben érzékeltessék. Dionüszosz alakja, ha attribútumai révén felismerhetővé vált egy ábrázolásban, az antik néző számára önmagában, pusztán az isten neve által fejezte ki a hatalmában álló jelenségeket, így föl sem merült a részegség állapotának ábrázolása a Michelangelo szobrán látható módon.

Nyelvi érvektől függetlenül ezért sem olvashatjuk ma máshogy a *Naturalis historia* idézett részletét, mint három független mű felsorolását, jóllehet egyik alak sem azonosítható egyértelműen a fennmaradt, Praxitelészhez köthető emlékek között.<sup>23</sup> Abban a közegben azonban, ahol Michelangelo művésszé érett, Plinius szavainak egészen más jelentőségük volt,<sup>24</sup> és – a „régiek” művészetéről szóló többi forrásszöveghez hasonlóan – nem azért olvasták, hogy a mai értelemben vett tudományos igényvel megállapítsák, milyenek *voltak* az ókori mesterek alkotásai, hanem azért, hogy az átélés és az intuíció erejével újrateremtsék belőlük a legmagasabb művészetet. Amit mai tudásunk nem enged meg Praxitelész szobraival vagy szoborcsoportjával kapcsolatban, az lehetséges volt az 1490-es évek szobrásza számára: Michelangelo *Bacchusa* az elemzett pliniusi hely legközelebbi olvasatának felel meg.

A legvalószínűbb, hogy Michelangelo Plinius szövegét a firenzei *sermo vulgaris*ban, Landino fordításában olvasta. A fordító mellesleg az 1490 körüli években Lorenzo de' Medici tudós körének meghatározó tagjaként egyike volt azoknak is, akik a 15–17 éves Michelangelo szellemi fejlődését meghatározták.<sup>25</sup> Az idézett részlet Landino változatában így hangzik:

<sup>21</sup> Luigi Adriano MILANI: Dionysos di Prassitele. *Museo Italiano di Antichità Classica*, 3. 1890. 787. Idézik és egyben cáfolják: Kathleen JEX-BLAKE–Eugenie SELLERS: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. London, Macmillan, 1896. 55.

<sup>22</sup> Harvey Alan SHAPIRO: *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600–400 B. C.* Zürich, Akanthus, 1993.

<sup>23</sup> Vö. Giulio Emanuele RIZZO: *Prassitele*. Milano, Treccani, 1932; Claude ROLLEY: *La sculpture grecque, 2: La période classique*. Paris, Picard, 1999. 242–267: 250.

<sup>24</sup> Plinius művének rendkívüli népszerűsége és hatása a 15. század humanista kultúrájára közsímet, lásd például Ernst GOMBRICH: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. In: Uő.: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London–New York, Phaidon, 1966. 1–10; Jacob ISAGER: *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Odense University Press, 1991. 9; Vincenzo FERA: Poliziano, Ermolao Barbaro e Plinio. In: *Una famiglia veneziana nella storia: I Barbaro*. Atti del Convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia 4–6 novembre 1993. A cura di Michela MARAGONI–Manlio PASTORE STOCCHI. Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1996. 193–234.

<sup>25</sup> TOLNAY 1969. i. m. 18–19.

„Praxitele fu più felice nel marmo & per questo più famoso. Et nientedimeno fece di bronzo bellissime opere. La rapina di Proserpina Cataglysa. La Ebrieta & Baccho & insieme un nobile satyro il quale i greci chiamano peribeoto...”<sup>26</sup>

Landino az általa helyesnek tartott központoszással úgy tagolta a felsorolást, hogy abban az „Ebrieta”, „Baccho” és „satyro” összetartozó csoportot alkot és ő volt az, aki Plinius „Liber Pater”-jét a művelt olasz közönség számára ekkor már egyértelmű jelentéssel bíró „Baccho” névre fordította. A szatürosz görög jelzőjét Landino láthatóan nem értette: a kéziratok rontott változatát (*periboeton*) vette át és „olaszosította” („*peribeoto*”), valószínűleg anélkül, hogy értelmezni próbálta volna. Ezt a részletet először a velencei filológus, Ermolao Barbaro javította a ma is helyesnek számító olvasatra, amelynek alapján a Szatürosz Praxitelész egy önálló, különösen nagyhírű művének tekinthető.<sup>27</sup>

Praxitelész Dionüszoszáról Plinius idézett helyén kívül a legfontosabb ókori forrásszöveg egy sokkal kevésbé ismert szerző, Kallisztratosz 8. leírása. A szerzőről és művéről pusztán annyit lehet tudni, amennyi magából a szövegből kikövetkeztethető: a középkori kézirati hagyomány egy része Lukianosz műveivel és a két Philosztratosz *Eikonesz* című festményleírásaival együtt őrizte meg, első nyomtatott kiadása óta pedig mindig az utóbbiakkal közös kötetben jelenik meg. Nyelvtörneti érvek alapján a Kr. u. 4. századra keltezhető, vagyis e leírások hat-hét száz évvel Praxitelész működése után születtek. Bár nem zárható ki, hogy az *Ekphraszeisz* szövegeiben szereplő szobrokat a szerző valóban látta, egyértelműnek tűnik, hogy a késői szofista valójában nem a látott formákat foglalta írásba, hanem rétorikai etűdöket alkotott a szobrok ürügyén, amelyek vezérmotívuma mindig a művészet megelevenítő erejének, az élettelen anyagot átható szellemnek a toposza.<sup>28</sup>

Nem könnyű megállapítani, hogy a fiatal Michelangelo vajon kapcsolatba kerülhetett-e ezzel a szöveggel. A Kallisztratosz-leírások (Lukianosz és a Philosztratoszok szövegeivel egybekötött) *editio princeps*e csak 1503-ban jelent meg, akkor is csak görög eredetiben. Első latin nyelvű fordítása csak 1608-ban készült el.<sup>29</sup> Az tehát kizárható, hogy Michelangelo közvetlenül maga olvasta volna. Másfelől azonban egyedül itt találunk olyan mondatokat, amelyek mintha éppen azt írják le, ami Michelangelo *Bacchus*ában megütközést kelthetett: Kallisztratosz szerint Praxitelész Dionüszosza „virágzóan ifjú, gyengéd és vágytól epedő volt”. A leírás utolsó mondatai szerint „szeme tűztől fénylett, mint a megszállotté: az érc látni engedte a bakkhoszi elragadtatást és úgy tűnt, mintha isteni befolyás alatt állna, mintha csak Praxitelész képes lett volna beleönteni a bakkhoszi szenvedélyt is”.

Mai ismereteink alapján biztosra vehető, hogy Praxitelész a maga korának szellemiségében alkotva nem törekedett ilyen elvont pszichológiai tartalom ábrázolására. Annál inkább jellemzője volt ez a késői ókor, főleg a Kr. u. 3. és részben a 4. század gondolkodásmódjának. A 15. századi Itáliában pedig leginkább *ennek* az ókornak az emlékei voltak szem előtt, és ehhez nyúlt vissza a Ficino-kör neoplatonizmusa is. Ebben a körben, amelyben Michelangelo első komoly szellemi élményeit szerezte, valószínűleg Kallisztratoszt is forgatták, Lukianossal és a Philosztratoszokkal

<sup>26</sup> A Bibliothèque nationale de France 2007-ben digitalizált példánya alapján: *Historia naturale di C. Plinio Secondo tradotta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino*, opus Nicolai Iansonis, Venetiis 1476. (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372425727>, letöltve 2013. április 11.)

<sup>27</sup> Barbaro *Castigationes* címen kiadott Plinius-javításai első ízben 1492-ben jelentek meg Rómában. Modern kiadás: *Hermolai Barbari Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, I–IV. Ed. Giovanni Pozzi. Padova, Antenore, 1973–1979.

<sup>28</sup> Lásd Arthur FAIRBANKS bevezetőjét. In: *Philostratus, Imagines – Callistratus, Descriptiones*. Ed. Arthur FAIRBANKS. London, Heinemann, 1931. (Loeb Classical Library 256.) 369–373.

<sup>29</sup> Stefan ALTEKAMP: Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos. *Boreas*, 11. 1988. 77–154: 111–112.

együtt,<sup>30</sup> és minden bizonnyal fogékonyak voltak a képzőművészetnek arra a felfogására, amelyet a kései szerző Praxitelésznek tulajdonított. Nem lehetetlen, hogy Praxitelész Bacchusának Kallisztratosz-féle képe homályosan, egy-egy lényeges részletében ott élhetett a huszonéves Michelangelo emlékeiben is, és éppen ezeket valósította meg belőle: a leírás apró részletei nem egyeznek (Kallisztratosznál szarvasbőr és thürszosz szerepel, viszont nincs szó szatüroszról és az isten jobb kezében tartott csészéről), csak az, ami Kallisztratosz szerint Praxitelész művészténeke lényege volt.

A feltevést, hogy a *Bacchusszal* Michelangelo Praxitelész művét alkotta újra, kiegészíti és megerősíti még egy megfontolás. Úgy tűnik, a 15. század utolsó egy-két évtizedének szellemiségéhez közel állt az *aemulatio* egy olyan formája is, amely különösen inspirálhatta az ilyen, mélyen átélt „rekonstrukciós kísérletet”: egyfajta szerepjáték, amelyben a pályája kezdetén álló Michelangelo talán felpróbálta az „új Praxitelész” szerepét.

Ugyanezekben az években készült el az a festmény is, amely a teljes egészében ókori műleírás alapján szerkesztett újkori művek első egyértelmű példája: Botticelli *Calunniája*, amely kétségkívül Lukianosznak a híres Apellész-festményről szóló írásán alapul. Botticelli a leírást olaszul is olvashatta, hiszen Leon Battista Alberti a szöveg fordítását beemelte a festészetről szóló traktátusa harmadik könyvébe, amelynek olasz verziója 1436-ban jelent meg.<sup>31</sup> Alberti a Lukianosz-szöveget ekkor már kifejezetten mint a „régiektől” származó, épületes témát ajánlotta saját kora festőinek – az ötlet megvalósításáig mégis vagy két emberöltőnyi időnek kellett eltelnie. Botticellinek azonban nem a *Rágalom* volt az egyetlen apellészi festménye: az óceán habjaiból felmerülő Venus, vagyis Aphrodité Anadüomené képét is Apellész festette meg először,<sup>32</sup> így az 1480-as években sem festhette meg más újra, mint az új idők Apellésze.

Alberti *De picturájában* a régi nagy művészek történetét és történeteit is összefoglalta Plinius, Quintilianus, Vitruvius, Plutarkhosz, Lukianosz szövegei alapján.<sup>33</sup> Ez volt a művészi személyiségek első példatára, amelyhez néhány évtizeddel később, a klasszikus kori Hellász bűvöletében élő Firenzében, tudatosan nyúlhatott mintáért egy pályája csúcsára érkező érett festő, és talán hasonló gondolatokat dédelgetett már magában egy tizenéves, leendő szobrász is.



3. kép. Tegzes ifjú, talán Michelangelo fiatal kori Cupidója. New York, The Metropolitan Museum of Art (tartós kölcsön a New York-i Francia Konzulátustól)

<sup>30</sup> Erwin PANOFKY: *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1960. 177–182.

<sup>31</sup> Leon Battista ALBERTI: *Della Pittura*, III. 53.

<sup>32</sup> C. PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis historia* XXXV, 87; *Athénaios*, XIII, 590 D; *Anthologia Graeca*, XVI, 178.

<sup>33</sup> II. 25–26.

Ha Michelangelo fejében megfordult hasonló gondolat, ő sem választhatott máshonnan ókori alteregót, mint Apellész nemzedékéből, amely a Plinius által közvetített fejlődéstörténet szerint a képzőművészet virágkora volt. „Praxitele fu piu felice nel marmo”, olvashatta, és talán ez volt a döntő. Bár az „Ebrieta e Baccho” az ókori szövegek szerint Praxitelész bronzszobrai közé tartozott, amikor Rómába érkezése után Riario bíboros egy életnagyságú alakhoz való márványtömböt vett neki, Michelangelo bízást gondolhatta, hogy talán éppen ez rejtheti magában azt a homályos szövegekben leírt ókori eszmét, úgy, ahogyan még Praxitelész sem mutathatta meg a világnak.

Még egy adat szól amellett, hogy Michelangelo az 1496 és 1500 közötti római években Praxitelész szerepét próbálgathatta, még ha nemsokára túl is lépett rajta. A Galli család szoborkertjébe a 16. század második felében érkező látogatók a *Bacchus* mellett leírtak egy másik Michelangelo-művet is: Ulisse Aldovrandi és Jean-Jacques Boissard szerint egy fiatal fiú alakjában megmintázott Apollo volt az; Condivi életrajza és Benedetto Varchi gyászbeszéde szerint viszont Michelangelo egy Cupidót készített Galli római gyűjteménye számára, közvetlenül a *Bacchus* után.<sup>34</sup> A két eltérő adat alapján sokáig két további antikizáló szobrot feltételeztek Michelangelo *oeuvre*-jének ebben a szakaszában. Végül az 1990-es években érkezett egy javaslat, amely feloldhatja az ellentmondást: ma a New York-i Metropolitan Museum of Art reneszánsz részlegében látható az a több ponton töredékes, sokáig ismeretlen alkotó műveként számon tartott, tegzes ifjú-alak, amely azonos lehet a Galli számára a *Bacchus* után készített szoborral (3. kép).<sup>35</sup> A szárnyatlan, oroszlánmancs alakú tegezt hordó gyermek-ifjú valóban lehet akár Cupido, azaz Erősz, akár egy egészen gyermeki formában ábrázolt, tegzes Apollón is. Akár az egyik, akár a másik volt is az alkotó és a megrendelő eredeti szándéka, mindkét téma illeszkedik a Praxitelész-szerephez. Valószínűbb azonban, hogy a Michelangelót közvetlenül ismerő szerzők által hagyományozott megnevezés, a *Cupido* a helyes. Ebben az esetben – tehát ha a „Részegség és Szatürosz” megvétele után Michelangelo azonnal egy *Cupidót* készített Gallinak – különösen kézenfekvő a Praxitelész-párhuzam. Egy Pauszaniasznál (I. 20, 1–2.) fennmaradt anekdota szerint ugyanis Praxitelész összes műve közül két szobrát, híres Szatüroszát és egy Erőszát tartotta a legjobbre, annyira, hogy a házát ért tűzvész hírére hallva csak ezt a kettőt akarta volna minden áron megmenteni. A történetet a már említett Ermolao Barbaro is összefoglalta közérthető latinsággal, éppen a Plinius XXXIV. könyve 69. fejezetében említett „Szatürosz Periboétosz”-hoz fűzött kommentárjában, 1492-ben: „Hunc Satyrum Athenis fuisse tradunt via quae Tripodes appellabatur miratunquae in eo se Praxitelen, adeo ut quaerenti Phrynae quod ex operibus suis praestantissimum existimaret, indicare noluerit, sed, subornato verna-cula qui comessanti apud se trepido cursu nunciaret absumptam subito incendio maiorem operum eius partem, attonitum et accurrere parantem exclamasse salva esse omnia si Satyrus et Cupido superessent.”<sup>36</sup>

### Tárgyszavak:

Michelangelo; Bacchus; Plinius; Praxitelész; Kallisztratosz; Landino; antikvitás-recepció; perzonifikáció

<sup>34</sup> Az adatokat és a forrásszövegeket összefoglalta Donatella LODICO és Anna Maria PIRAS. In: *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500* 2007. i. m. 131–132.

<sup>35</sup> Kathleen WEIL-GARRIS BRANDT: A marble in Manhattan: the case for Michelangelo. *The Burlington Magazine*, 138. 1996. 644–659; Uő.: More on Michelangelo and the Manhattan marble. *The Burlington Magazine*, 139. 1997. 400–404; *Giovinezza di Michelangelo* 1999. i. m. 300–307, No. 39; *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500* 2007. i. m. 131–132.

<sup>36</sup> *Hermolai Barbari Castigationes Pliniana* 1973–1979. i. m. III. 1099.

Ágnes Bencze

## On the Possible Sources of Michelangelo's Bacchus in the Literature of Antiquity

Bacchus, one of Michelangelo's early masterpieces, made in Rome in 1497, has been the subject of numerous interpretations in modern scholarship, many of which have attempted to identify its sources in the literature of Antiquity. The complex picture that has emerged might be further refined with the addition of a seemingly obvious supposition: it is possible that the Bacchus sculptural group was inspired by Pliny's *Naturalis Historia* Book XXXIV, chapter 69, in which the ancient encyclopaedist lists the sculptures of Praxiteles. Michelangelo himself might have read this work in Cristoforo Landino's translation of 1476, but it is also possible that during his years of study in Florence he came across the description of Praxiteles' Dionysus by Callistratos, a 4<sup>th</sup> century Sophist. These considerations about the intellectual milieu where Michelangelo's Bacchus was conceived may offer an interesting complement to our knowledge of the relationship between Renaissance and the art of Antiquity.

Boreczky Anna

## Egy avignoni kézirat a középkori Magyarországon, avagy a Ganoys-biblia vándorlása

Dr. Boreczky Anna  
Művészettörténész  
MTA–OSZK Res Libraria Hungariae  
Kutatócsoport  
Kutatási területe: középkori könyv-  
festészet, illusztráció-történet  
E-mail: boreczky.anna@oszk.hu

Ganoys Vencel pozsonyi kanonok bibliája (OSZK, Cod. Lat. 78) Hoffmann Edith rövid leírása óta rendre hivatkozott emléke a magyarországi művészet történetének.<sup>1</sup> Nem véletlenül. Kevés olyan kvalitásosan díszített, teljes kéziratos biblia maradt fenn, amelyről biztosan tudhatjuk, hogy a középkori Magyarország valamelyik egyházi intézményében használták. A Ganoys-biblia, amely a 15. század elejétől fogva a pozsonyi káptalan tulajdonában volt, ezek közé tartozik.<sup>2</sup> Jelentősége ellenére készülsi helyét mindeztáig nem sikerült pontosan meghatározni, erre teszek most kísérletet.

<sup>1</sup> HOFFMANN Edith: *A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratai*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1928. 73–74; BERKOVITS Ilona: *A budapesti Egyetemi Könyvtár festett kéziratainak egy csoportja*. *Magyar Könyvszemle*, Ú.F. 38. 1931. 1–22: 6–7; DERCSÉNYI Dezső: *Nagy Lajos kora*. Budapest, Egyetemi Nyomda, 1941. 149; BERKOVITS Ilona: *Kolostori kódexfestészetünk a XIV. században*. *Magyar Könyvszemle*, 67. 1943. 347–362: 351–352; BERKOVITS Ilona: *Magyar kódexek a XI–XVI. században*. Budapest, Helikon, 1965. 32; *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Anton LEGNER. Köln, Schnütgen Museum, 1978. Bd. II. 460. (VIZKELETY András): a jelzet és a kép felcserélve a 461. oldalon tárgyalt kéziratokéval; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VIZKELETY András. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 103–104: No 58. (ZENTAI Loránd); WEHLI Tünde: *Könyvfestészet / Itáliai összefüggések: a Képes Krónika*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai, 1987. 484–489: 488; ZENTAI Loránd: *Könyvfestészet / A helyi produkció*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470* 1987. i. m. 489–490: 490; HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilmek*. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 222. [továbbiakban: HOFFMANN–WEHLI 1992]; *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003. 783: No 6. 1. 9. (Dušan BURAN–Juraj ŠEDIŇVÝ); Ivan GERÁT: *Kapcsolatok Bécs és Pozsony között a könyv- és táblaképfestészet tükrében*. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art. Szerk. TAKÁCS Imre. Mainz, Philipp von Zabern, 2006. 536–543: 539; BORECZKY Anna: *A pozsonyi káptalan Ganoys Venceltől való középkori Bibliájának története*. In: *Szöveg – Emlék – Kép*. Szerk. BOKA László–P. VÁSÁRHELYI Judit. Budapest, OSZK–Gondolat, 2011. (Bibliotheca Scientiae et Artis II.) 47–61; Dušan BURAN: „Böhmisch – slowakisch – österreichisch”? Die Malerei in Pressburg (Bratislava) in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: *Inspiration – Rezeption. Böhmisches Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Hrsg. Susanne RISCHPLER–Maria THEISEN. Purkersdorf, Hollinek, 2012. (Codices Manuscripti, Supplementum 6.) 45–51: 47.

<sup>2</sup> Az első előzéklap verzióján olvasható 15. századi bejegyzés szerint „*Questam Bibbiam legavit dominus Wenceslaus [sic] dictus Ganoys Custos Ecclesie Sancti Martini alias Sancti Salvatoris ecclesie predictae In verum testamentum perpetue memorie Anno [...] Post eius obitum*”. A kötet feltehetően azonos a pozsonyi káptalan 1425–1432 között készített könyvjegyzékében szereplő egyetlen teljes bibliával, melyet a Ganoys-bibliához hasonlóan ugyancsak pergamenre írtak és fehérbe kötöttek: „*Item unam magnam integram Bybeleam in pergameno in asseribus cum albo coopertorio bene ligatam*”. (A könyvjegyzéket legutóbb kiadta Juraj ŠEDIŇVÝ: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava, Chronos, 2007. 278–280.) A kézirat a fol. 1r bejegyzése alapján 1633-ban is a pozsonyi káptalan tulajdonában volt, 1813-ban a káptalan ajándékként került az Országos Széchényi Könyvtárba. Az ajándékozásról és az OSZK-ba ekkor került további kéziratokról BORECZKY 2011. i. m. 59, 1. jegyz. (korábbi irodalommal).





1. kép. Ganoys-biblia (OSZK, Cod. Lat. 78), fol. 1r

gazdagított pálca, egy fedőfestékes betűtestű, *fleuronnée* ornamentikával díszített iniciálé,<sup>4</sup> valamint egy dilettáns, a betűtest által közrezárt mezőben férfialakot mutató tollrajzos kezdőbetű díszíti.<sup>5</sup> A fedőfestékes iniciálék sora a Teremtés könyvéhez Szent Jeromos által írt prologushoz kapcsolódóan egy *F(rater Ambrosius)*-iniciáléval és az abból kifutó lapszéldísszel indul. Utóbbi kék, zöld, rózsaszín akantuszlevelek alkotják, amelyek piros, egy helyütt szalagfonattal megosztott pálcára tekerednek fel. A betűtest által kijelölt mezőben egy püspök mondatszalagot tartó félalakja, a betűszár mellett egy királyfigura és egy férfialak, a lap alján realizstikusan megfestett madár kapott helyet (1. kép).<sup>6</sup> Hasonló lapszélornamens jelzi a *Genesis* tényleges kezdetét is. Itt az *I(n principio)*-iniciálé formája nemigen volt alkalmas figura befogadására: a Teremtő alakja

<sup>3</sup> Fol. 1r, 4r, 41v, 70v, 255v, 256r, 273v, 274r, 286r, 359r, 395v.

<sup>4</sup> Fol. 399r.

<sup>5</sup> Fol. 413v.

<sup>6</sup> Az iniciálé püspökfigurájának azonosítása nem egyértelmű. A mitra alapján feltehető, hogy nem Szent Jeromos *auctor*-portréjának szánták, hanem inkább a prologus címetzettjét, Nolai Szent Paulinus püspököt volt hivatott ábrázolni, a kezében tartott írásszalagon azonban *S(anctus) Ambrosius* olvasható.



2. kép. Ganoys-biblia (OSZK, Cod. Lat. 78), fol. 274r

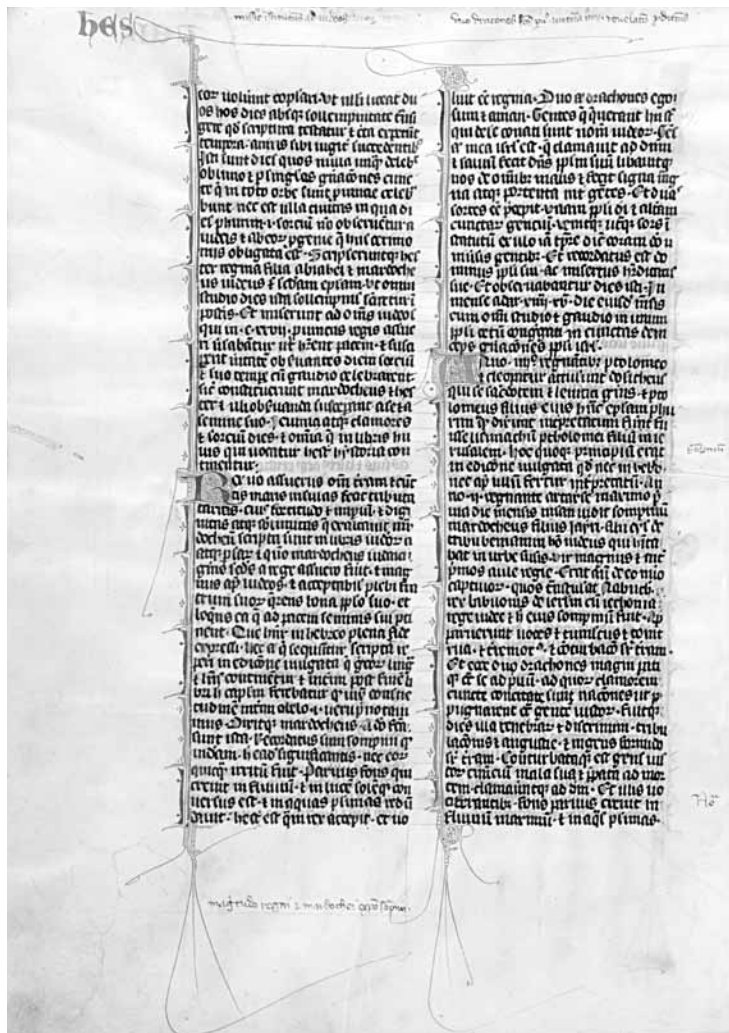
A kéziratot tizenegy fedőfestékes iniciálé és adott esetben ahhoz kapcsolódó lapszélornamens,<sup>3</sup> számos filigránornamentikával díszített tollrajzos kezdőbetű (*fleuronnée* iniciálé) és a hasáb bal oldala mellett végigfutó, ugyancsak tollrajzzal



3. kép. Ganoys-biblia (OSZK, Cod. Lat. 78), fol. 24v, első florátor

– az élén állnak.<sup>7</sup> A Biblia további könyveinek és azok prologusainak, valamint a 38. és az 52. zsoltnárnak a kezdetét 4–8, az egyes könyveken belül a fejezetekét 2–3 sor magas *fleuronnée* iniciálék jelzik. Az egyetlen tollrajzzal díszített fedőfestékes iniciálé a 26. zsolthárhoz tartozik, a fol. 413v dilettáns tollrajzos iniciáléja pedig a 109. zsolthár elején áll.

A kézirat díszítésében többen vettek részt. A fedőfestékes iniciálékról szólva már Hoffmann Edith megállapította, hogy több csoportra oszthatók. A figurákkal, lapszéldísszel kiegészített három munkát (fol. 1r, 4r, 41v) és az egyik ornamentális iniciálét (fol. 359r) olaszosnak tekintette és Nagy Lajos korára datálta (1. kép), további hat kezdőbetűt (fol. 70v, 255v, 256r, 273v, 274r, 286r) „francia kéziratok modorában” készültnek mondott (2. kép), egy ornamentális iniciálében (fol. 395v) 13. századi német munkák utánezését látta.<sup>8</sup> Több kéz, úgynevezett florátor készítette a *fleuronnée* iniciálékat is. Egyikük



4. kép. Ganoys-biblia (OSZK, Cod. Lat. 78), fol. 221v, első florátor

<sup>7</sup> A prologusokról BARTONIEK Emma: *Codices latini medii aevi*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1940. 66–68.

<sup>8</sup> HOFFMANN 1928. i. m. 73–74.



rendkívül elegánsan, vékony tollal dolgozott: szinte kivétel nélkül tőle származnak a Biblia egyes könyvein belüli fejezeteket kezdő piros-lila, vagy kék-piros szín-összeállítású iniciálék és az azokhoz kapcsolódó pálcák, amelyeket helyenként groteszk fejek, máshol halak tesznek változatosabbá. Minden bizonnyal az ő kezét dicséri a bibliai könyvek/prológusok élén álló nagyobb, díszesebb iniciálék némelyike is (pl. fol. 3v, 24v, 53v). Ezeknek mind a betűteste, mind a tollrajza kétszínű: piros-kék, illetve piros-lila (3. kép). A fol. 86r-tól kezdődően egy második florátor is megjelenik a kötetben; ő kevésbé kifinomult technikával, vastagabb tollal dolgozott, és a tollrajzhoz világosabb kéket is használt, motívumkincsében viszont az előző kéz megoldásaihoz igazodott, beleértve a hasábok mellett végigfutó pálcák alkalmazását és díszítését is (4–5. kép). A Biblia egyes könyvei vagy az azokhoz írt prológusok elején álló iniciáléinak (fejezetkezdő iniciálét egy-két kivételtől eltekintve nem készített) betűteste egyszínű, piros vagy sötétebb kék, ahogyan egyszínű, a betűtesttől eltérően ugyancsak piros vagy világosabb kék a tollrajz is. Számos további iniciálé, amelyekhez többnyire nem kapcsolódik pálcá, talán egy harmadik florátor munkája, a fol. 394r, 394v, 396r tollrajzos díszítése minden eddigittől idegen, a fol. 97r *fleuronnée* iniciáléja pedig, ahol a betűtest által közrezárt mezőben rácsos háttér előtt kis virág jelenik meg, az egész kötetben egyedül áll.



5. kép. Ganoys-biblia (OSZK, Cod. Lat. 78), fol. 86r, második florátor

zadban a vorauai Ágoston-rendi kanonokok használatába került négykötetes antifonálét (Stiftsbibliothek Vorau, Cod. 259) alkotó, itáliai hatásokat integráló műhely munkájaként azonosítania (6. kép).<sup>9</sup> A Hoffmann Edith által még német munkákat utánzóknak tekintett egyetlen

<sup>9</sup> Josef KRÁSA: Alžbeta Güntherová–Ján Mišianik: Stredoveká knižná malba na Slovensku. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. (Recenzió). *Umění*, 10. 1962. 530–532: 531; Gerhard SCHMIDT: Neues Material zur Österreichischen

iniciálé is ebből a körből származik.<sup>10</sup> A vorauai antifonále eredeti rendeltetési helyét korábban a vyšehradi káptalanban kereste a szakirodalom; újabban felmerült, hogy inkább a Jan IV z



6. kép. Antifonále, Stiftsbibliothek Vorau, Cod. 259, II. kötet, fol. 2r

Dražic (Johann IV von Draschnitz) prágai püspök (1301–1343) által alapított Roudnice nad Labem-i Ágoston-rendi kanonokok számára készült.<sup>11</sup> Krása és Schmidt attribúciója nem sok vitára adott okot, egyaránt hamar elfogadta a cseh és a magyar szakirodalom is,<sup>12</sup> ugyanakkor a Ganoys-biblia hat franciás iniciáléja körül több elmélet is született. Abban jobbra mindenki egyetértett, hogy ezek a prágai fázisnál korábbi, 14. század eleji francia kéziratok díszítéseivel állnak rokonság-

ban, de a két eltérő stílusréteg együttes jelenléte a kódex magyarországi használatából, illetve prágai díszítéséből kiindulva ki-ki más és más értelmezési keretben talált magyarázatot.

Hoffmann Edith még különféle „művészeti hatások” együttes pozsonyi jelenlétével számolt.<sup>13</sup> A franciás iniciáléknak a 14. század eleji könyvfestészettel való kapcsolatait Berkovits Ilona ismerte fel. Először ennek ellenére úgy vélte, hogy a kézirat egészét a 14. század végi Magyarországon készítették, később két – leginkább továbbra is magyarországi/pozsonyi – kivitelezési fázisban gondolkodott.<sup>14</sup> A kódex díszítését Alžbeta Güntherová, Ján Mišianik és Július Sopko is két mester munkájának tekintette: egyikük a 14. század elején működött és francia orientációjú volt, másikuk olasz és hazai hatások alatt állt, és a 14. század utolsó negyedében (illetve Sopkónál esetleg a 15. század elején) alkotott.<sup>15</sup> Az 1978-as Parler-katalógusban Vizkelety András a korábbi vélemények összegzéséeként szintén két művészről beszélt, de az általuk képviselt különböző stílusirányok együttélését a 14. század végi magyarországi könyvművészet jellemző vonásaként értékelte.<sup>16</sup> Josef Krása (ugyancsak a Parler-katalógusban) a prágai könyvfestészet vonzerejéről

Buchmalerei der Spätgotik in Slowakischen Handschriften. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 18. 1964. 34–40. Utószóval bővített változata: Uő.: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*. Hrsg. Martin ROLAND. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2005. Bd. I. 329–336. Krása a prágai Káptalani Könyvtár A 2, A 3 jelzetű, többkötetes bibliáját is ugyanehhez az emlékcsoporthoz sorolja. A vorauai antifonále és a Ganoys-biblia kapcsolatáról lásd BORECZKY 2011. i. m. 52–54.

<sup>10</sup> BORECZKY 2011. i. m. 53.

<sup>11</sup> Pavel R. POKORNÝ: Antifonář z Vorau. In: *V zajeť středověkého obrazu. Kniha studií k jubilem Karla Stejskala*. Ed. Klára BENEŠOVSKÁ–Jan CHLÍBEC. Praha, Lidové Noviny, 2011. Milada Studničkovának tartozom hálás köszönettel, hogy erre a tanulmányra felhívta a figyelmemet.

<sup>12</sup> Karel STEJSKAL: Die Rekonstruktion des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein. *Umění*, 26. 1978. 535–563; 540; *Kódexek a középkori Magyarországon* 1985. i. m. 103–104; No. 58. (ZENTAI Loránd); ZENTAI 1987. i. m.; WEHLI 1987. i. m. Újabban Dušan Buran is visszavonta azon korábbi felvetését, mely szerint a Ganoys-biblia díszítésének cseh rétege inkább a vorauai antifonále műhelyében iskolázott ún. Pál apostol leveleinek mesteréhez volna köthető. Vö. *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia* 2003. i. m. 783; No. 6. 1. 9. (Dušan BURAN–Juraj ŠEDIVÝ) és BURAN 2012. i. m. A kérdéshez lásd még: Milada STUDNÍČKOVÁ: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia* 2003 i. m. (recenzió). *Umění*, 54. 2006. 198–199: 199.

<sup>13</sup> HOFFMANN 1928. i. m.

<sup>14</sup> BERKOVITS 1931. i. m. és BERKOVITS 1943. i. m.

<sup>15</sup> Alžbeta GÜNTHEROVÁ–Ján MIŠIANIK: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. 35; Július SOPKO: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a v Rumunsku*. Martin, Matica Slovenská, 1982. 23–25.

<sup>16</sup> *Die Parler* 1978. i. m. Bd. II. 460. (VIZKELETY András).

szólva a kéziratban egy magyarországi megrendelő Prágában díszített kódexét látta, a franciás iniciálékról nem ejtett szót.<sup>17</sup> Végül Zentai Loránd azon a véleményen volt, hogy a biblia teljes díszítése a vorau antifonále műhelyében készült, következésképpen a franciás iniciálék 14. század eleji francia kéziratok ismeretében készült másolatok.<sup>18</sup> Mindezen elképzelésekkel szemben már most érdemes hangsúlyozni, hogy a biblia franciás iniciáléinak magyarországi lokalizálását a 14. századi Magyarországon készültnek tekinthető könyvfestészeti emlékanyagban tudomásom szerint semmi nem támogatja, de nem hihető prágai lokalizálásuk sem: a vorau antifonále rendkívül gazdagon díszített négy kötetében hozzájuk hasonló nem található.<sup>19</sup>

Eltérő stíuselemek együttes jelenléte a könyvfestészetben igen gyakori jelenség, a különbségek mögött kitapintható találkozások esetről esetre hihető értelmezése pedig a díszített kéziratok könyvek kutatásának egyik műfajspecifikus alapfeladata. A lehetséges válaszok skálája igen széles: éppúgy van példa egyidejűleg alkotó, de eltérő tanultságú mesterek együttműködésére, mint a könyv díszítésének egymást követő fázisokban, más és más műhelyekben történt kivitelezésére, amelyek működhetek akár azonos, akár különböző helyszíneken is. A Ganoys-biblia esetében a megfejtés kulcsa a kézirat befejezetlenségében rejlik, pontosabban arról van szó, hogy a kivitelezés egymást követő szakaszai jól elkülönülnek egymástól: a munka félbehagyásának, majd későbbi folytatásának nyomai úgy az írásképből, mint a díszítésből pontosan kiolvashatók.

A kódexben Bartoniek Emma és a nyomában mások is öt kéz írását különböztették meg.<sup>20</sup> Az első, leghosszabb egység Ezékiel könyvének nem egészen a végéig tart, a 42. fejezet második versének közepén ér véget (fol. 1r–345v), a második kéz az 52. zsoltár közepéig jutott el (fol. 346r–403v), az Ószövetséget harmadik kéz, bizonyos *Nicolaus* fejezte be (fol. 404r–420v), az Újszövetség pedig egy negyedik kéz munkája (fol. 423r–514r).<sup>21</sup> A kézirat végén található szövegegység (fol. 515r–546v) mai fogalmaink szerint leginkább tartalommutatónak nevezhető. Ezt egy ötödik kéz, *Wenczesslaus*, vélhetőleg Ganoys Vencel írta.<sup>22</sup> Az első két szövegegység a fol. 403v-n hirtelen, az 52. zsoltár közepén szakad meg, és több szempontból is elkülönül a többitől. Csak ebben a részben található díszítés: beleértve a franciás és a prágai fedőfestékes munkákat és az összes *fleuronnée* iniciálét is. (Kivételt egyedül a fol. 413v dilettáns, férfialakot mutató, az összes többitől idegen, tollrajzos iniciáléja jelent.) Miközben az első florátor munkái: *fleuronnée* iniciáléi és a hasábok mellett végigfutó pálcái (3–4. kép) az első két szövegegységet a fol. 393v-ig végigkísérik és ezáltal össze is kötik, a pálcák díszítésére a fol. 54v–145v között (a fol. 113r kivételével) nem került sor. Az első két szövegegység különállását és befejezetlenségét Juraj Šedivý paleográfai vizsgálatai megerősítik. A hazai emlékanyagból kiindulva az első négy *scriptor* működését ugyan közel egyidejűnek, 14. század közepének tekintette, és ezeknél egyértelműen későbbre, az 1400 körüli évekre csak *Wenczesslaus* (Ganoys Vencel) ténykedését datálta, de az első kéz írásában francia jellegzetességekre ismerte felvetette annak lehetőségét is, hogy az első szövegegység valójában egy nyugati kézirat volna, s hogy a harmadik *scriptor* megjelenése egyben a kulturális környezet változását is jelezne.<sup>23</sup>

A mindebből lassan kibontakozó kép egy 14. század eleji, félbehagyott bibliát mutat, amelynek díszítését a 14. század közepén Prágában kiegészítették, szövegét pedig ezt követően három részletben befejezték. A szöveg pótlására, legalábbis *Wenczesslaus* (Ganoys Vencel) ténykedésére

<sup>17</sup> Josef KRÁSA: Prag und Böhmen / Die Buchmalerei. In: *Die Parler* 1978. i. m. Bd. II. 731–733: 732.

<sup>18</sup> *Kódexek a középkori Magyarországon* 1985. i. m. 103–104: No. 58. (ZENTAI Loránd); ZENTAI 1987. i. m.

<sup>19</sup> Gernot Schafferhofernek köszönöm, hogy az antifonále tanulmányozását számomra készségesen lehetővé tette. A fénykép közléséhez Stefan Reiter volt kedves hozzájárulni.

<sup>20</sup> BARTONIEK 1940. i. m.

<sup>21</sup> A Ganoys-bibliában a Zsoltárok könyve az Ószövetség végére került.

<sup>22</sup> A *scriptor*-bejegyzés a fol. 546v-n olvasható: *Qui me scribebat wenczesslaus nomen habebat*.

<sup>23</sup> ŠEDIVÝ 2007. i. m. 108–109. Az első *scriptor* írását 14. század közepe utáninak mondja, a másodikét a 14. század második harmadára jellemzőekkel rokonítja, a harmadikét és negyedikét 14. század közepének tartja.

feltehetően Pozsonyban került sor. A díszítés alaprétegéhez a hat franciás, fedőfestékes iniciálé, valamint az első florátor által készített *fleuronnée* iniciálék és pálcák tartoznak. Először talán az összes fontosabb szöveghelyet (a Biblia könyveinek és azok prologusainak kezdetét) fedőfestékes iniciáléval szándékoztak jelezni, de miután ezek nem mind készültek el, az első florátor – aki egyébként az egyes bibliai könyveken belüli fejezeteket kezdő iniciálékat rajzolta – 3 helyen nagyobb, gazdagabb *fleuronnée* iniciáléval pótolta őket. A bibliai könyvek és prologusok további kezdőbetűi minden bizonnyal Prágában kerültek a kódexbe. Nemcsak a voraui antifonále műhelyében készült fedőfestékes iniciálékra gondolok. A második díszítési fázishoz vélem tartozónak a fol. 86r-tól megjelenő második florátor tevékenységét is, aki, mint láttuk, a lapdíszítés felépítésében és a filigrán-ornamentika motívumkészletében az első florátor munkáihoz igazodott, de jóval kevésbé kifinomult technikával és más színekkel, világosabb kékkel dolgozott (4–5. kép). Ez a kvalitáscsökkenéssel és más alapanyagok használatával párosult alkalmazkodás tapasztalataim szerint nem egy, az első florátorral együtt alkotó műhelytárs/segéd ténykedésére utal, hanem sokkal inkább az utólagosság mellett szól.

Amennyiben a Ganoys-biblia eredetileg nem Magyarországon és nem is Prágában készült, úgy keletkezési helyét leginkább francia területen kell keresnünk. Ezt az általam már korábban felvetett, a 14. századi francia–cseh kapcsolatok közismert intenzitásával támogatott elképzelést most konkretizálni tudom.<sup>24</sup> A Ganoys-biblia díszítésének alaprétegét képező *fleuronnée* iniciálék színösszeállítása, a lila tollrajz alkalmazása egyértelműen délf francia területek felé mutat, s bár a biblia tollrajzos pálcáinak és *fleuronnée* iniciáléinak motívumkészletéhez és szerkezetéhez hasonló megoldásokat számos kéziratból ismerünk,<sup>25</sup> úgy tűnik, hogy az első florátor munkáinak párdarabjait leginkább egy, a 14. század első negyedében az avignoni pápai udvar megrendelésére dolgozó mester alkotásaiban érdemes keresnünk (3., 4., 7. kép).

Nem kis formátumú művészről van szó, hanem egy bizonyos „calligrafo meridionale”-ról,<sup>26</sup> a 14. század első felében működött egyik legkarakteresebb francia könyvdíszítő, Jacobus Mathey társáról. Jacobus Mathey nevét egy 1345-ben Gregorius de Rimini Ágoston-rendi szerzetes és skolasztikus teológus számára készített kézirat szignatúrája őrizte meg számunkra.<sup>27</sup> A kötet Szent Ágoston leveleit tartalmazza, és akkor készült, amikor Gregorius de Rimini a párizsi egyetem magiszteri fokozatát VI. Kelemen pápa kérésére és levele által megerősítve elnyerte. François Avril általánosán elfogadott feltételezése szerint Jacobus Mathey nem más, mint az a Jaquet Maci, aki 1327-ben Jean Pucelle (!) és Anciau de Cens mellett dolgozott: velük együtt díszítette a 14. század első harmadának egyik kiemelkedő francia könyvfestészeti alkotását, Robert de Billyng bibliáját. Bár – ahogy más esetekben, úgy itt is – florátorként működött, a bejegyzésben a 14. század első felének legjelentékenyebb könyvfestője, Jean Pucelle (és Anciau de Cens) egyenrangú társaként jelenik meg, ami egyértelműen tanúskodik tehetségének, nem kevésbé a tollrajzos filigrándíszítés műfajának egykori elismertségéről is.

Jacobus Mathey és Gregorius de Rimini kapcsolata nem tekinthető véletlennek. Minden jel arra utal, hogy Jacobus Mathey már fent vázolt párizsi karrierjét megelőzően is a legfelsőbb klérus, egyenesen az Avignonban székelő XXII. János pápa (1316–1334) számára dolgozott.<sup>28</sup> Ekkoriban még a szempontunkból különösen érdekes „calligrafo meridionale” volt társa.

<sup>24</sup> BORECZKY 2011. i. m. 54–55.

<sup>25</sup> Alison Stonesnak tartozom hálás köszönettel, amiért a Ganoys-biblia első rétegére jellemző tollrajzos ornamentika elterjedtségére felhívta a figyelmemet.

<sup>26</sup> Francesca MANZARI: *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi, 1310–1410*. Modena, F. C. Panini, 2006. 344–345.

<sup>27</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ross. 259. François AVRIL: Un enlumineur ornementiste parisien de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle: Jacobus Mathey (Jaquet Maci?). *Bulletin monumental*, 129. 1971. 249–264.

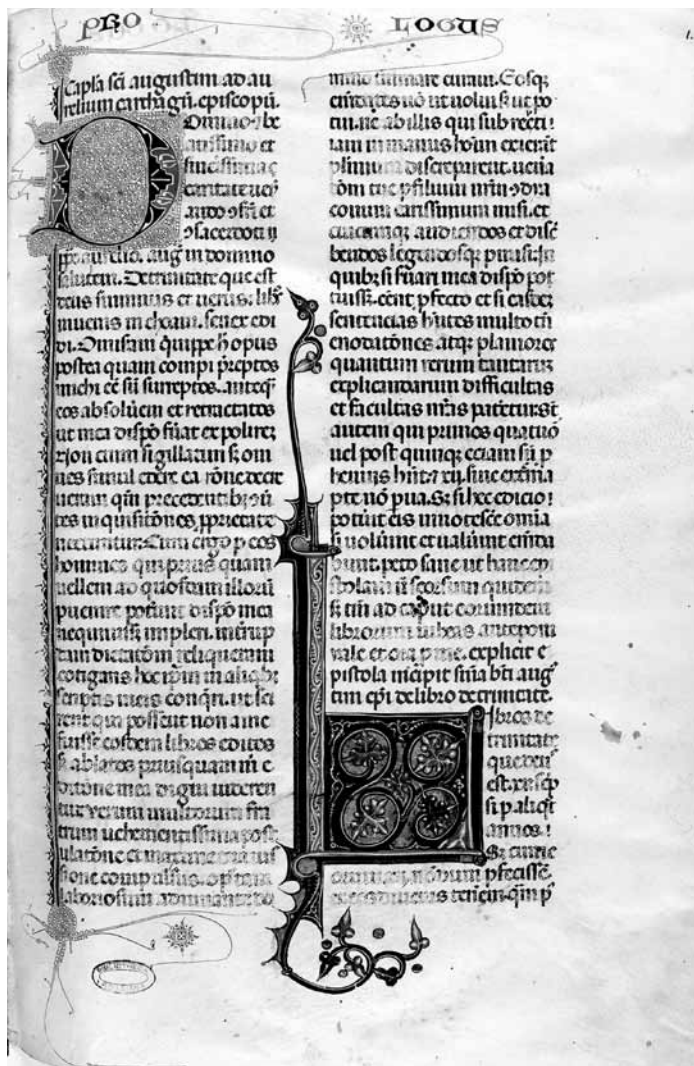
<sup>28</sup> Jacobus Mathey avignoni működéséről Antoine DONDAINE: La collection des œuvres de Saint Thomas dite de Jean XXII et Jaquet Maci. *Scriptorium*, 29. 1975. 127–152.



Vele együtt díszített 1319-től négy kötetet, amelyek Dominicus de Grima Toulouse-ban, majd legkésőbb 1322-től Avignonban működő domonkos szerzetes XXII. Jánosnak dedikált bibliai kommentárjait tartalmazzák, 1323 körül pedig egy terjedelmes könyvsorozatot, amely Aquinói

Szent Tamás munkáit öleli fel.<sup>29</sup> Aquinói Szent Tamást 1323-ban XXII. János kanonizálta, a *doctor angelicus* tevékenysége iránti elmélyült érdeklődéséről a kötetekben olvasható, saját kezű széljegyzetei (javításai) tanúskodnak. Jacobus Mathey és a „calligrafo meridionale” munkái jól elkülöníthetők egymástól, sőt két kéziratot: Dominicus de Grima kommentárjainak egyik kötetét<sup>30</sup> és egy Szent Ágoston *De trinitate* című művét tartalmazó kódexet<sup>31</sup> a „calligrafo meridionale” talán önállóan díszített (7. kép). A Ganoys-bibliára visszatérve: a kézirat első florátorának munkái nem utánérései a „calligrafo meridionale” *fleuronnée* iniciáléinak és a hasáb bal oldala mellett végigfutó, tollrajzzal díszített pálcáinak. A biblia és az avignoni kéziratok vonatkozó filigrándíszei struktúrájukban, motívumkincsükben és színösszeállításukban, továbbá kvalitásukat tekintve is a legszorosabb kapcsolatban állnak egymással, meglehetően egyazon kéz alkotásai.<sup>32</sup>

Egy 14. század eleji (a fentiek alapján leginkább az 1320-as évekre datálható) avignoni biblia prágai felbukkanása a 14. század közepén a cseh-francia kapcsolatok ismeretében tökéletesen hihető. Az avignoni festészetnek a cseh könyvfestészetre gyakorolt inspiratív hatása Max Dvořák óta ismert, és Francesca Manzari kutatásai révén újabban cseh könyvfestők avignoni tevékenységéről is tudunk.<sup>33</sup> A hatások/



7. kép. Szent Ágoston: De Trinitate. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ross. 304, fol. 2r. © 2013 Biblioteca Apostolica Vaticana

<sup>29</sup> MANZARI 2006. i. m. 344–345; DONDAINE 1975. i. m.

<sup>30</sup> Paris, Bibl. nat., Lat. 486.

<sup>31</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ross. 304.

<sup>32</sup> A „calligrafo meridionale” által díszített kéziratok közül eddig a Biblioteca Apostolica Vaticana Cod. Ross. 304 kötetét volt alkalmam eredetiben tanulmányozni, véleményemet erre és DONDAINE 1975. i. m. által közölt fotókra alapozom. Köszönettel tartozom Francesca Manzarinak a „calligrafo meridionale” által képviselt stílus elterjedtségére vonatkozó információért.

<sup>33</sup> MAX DVOŘÁK: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 22. 1901. 35–126. FRANCESCA MANZARI: Bohemian and Central European Artists in Avignon, ca. 1395–1405. The Two Workshops in the Gradual of Cardinal Pietro Corsini (Florence, San Marco Museum, Inv. 10.076–10.077). In: *Inspiration*

kapcsolatok háttérében természetesen a könyvek mozgásával is számolnunk kell. Tudjuk például, hogy az Avignonból 1329-ben visszatérő Jan IV z Dražic (Johann IV von Draschnitz) prágai püspök, akiről éppen a Ganoys-bibliával azonos műhelyben készült voraui antifonále kapcsán esett már szó, egy 13. század végi francia bibliát ajándékozott az általa alapított roudnicei kolostornak.<sup>34</sup> Mindezen felül látnunk kell azt is, hogy a Ganoys-biblia díszítésének avignoni és prágai rétege azonos megrendelői kör, a legfelsőbb klérus számára készült: az avignoni műhely XXII. János pápának dolgozott, a voraui antifonále műhelye pedig részt vett azoknak a liturgikus könyveknek a díszítésében is, amelyeket Arnošt z Pardubic (Ernst von Pardubice), Prága első érseke (1344–1364) ajándékozott a Szent Vitus-katedrálisnak.<sup>35</sup> Bár egyelőre nem tudjuk, kiknek a révén került a Ganoys-biblia először Prágába, majd onnan Pozsonyba,<sup>36</sup> az a tény, hogy a kódex egykori tulajdonosai nyilvánvalóan a legfelsőbb klérus köreiben mozogtak, Ganoys Vencel presztízsét új fénybe helyezi, a kötet pozsonyi jelenlétét pedig jócskán felértékeli.

Azon túl, hogy a Ganoys-biblia avignoni keletkezési helyének ismeretében talán az egykori *possessorok* kilétének megfejtéséhez is közelebb jutunk, a kézirat *fleuronnée* ornamentikájának meghatározása további tanulságokkal is szolgál. A *fleuronnée* ornamentika kutatásának alapvető jelentőségét lassan talán már nem kell hangsúlyozni, de arra azért érdemes figyelni, amit ezekből a „másodlagos díszítőelemekből” a lokalizálási/datálási kérdéseken túl is kiolvashatunk. A *fleuronnée* ornamentika vizsgálatából kiindulva jelen esetben egy több évtizedet átfogó történet körvonalai rajzolódtak ki előttünk, és így – az első és második florátor viszonyában megragadható folyamatok rekonstruálásával – olyan, más műfajokban talán nehezebben vizsgálható jelenségekre láthattunk rá, mint az érintkezések és kölcsönhatások mechanizmusa, egy alkotás más kultúrkörben való megjelenése és az adaptáció.

### Tárgyszavak:

Ganoys Vencel bibliája; 14. századi könyvfestészet; Avignon; Prága; Pozsony; Jacobus Mathey (Jaquet Maci); XXII. János pápa

– *Rezeption* 2012. i. m. 81–94. Dvořák „Avignon-teóriájához” újabban: Viktor Kubík: Bemerkungen zum Import italienischer Handschriften in das Luxemburgische Böhmen (In Margine zur Korrektur M. Dvořák's Avignoner Theorie). In: *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437)*. Eds. Markéta JAROŠOVÁ–Jiří KUTHAN–Stefan SCHOLZ. Praha, Togga, 2008. 463–479.

<sup>34</sup> Praha, Knihovna Národního muzea, XV A6. Pavel BRODSKÝ: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*. Praha, Koniasch Latin Press, 2000. 214–216.

<sup>35</sup> A voraui antifonále és Arnošt z Pardubic liturgikus kézirateinak összehasonlításához Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Antiphonary from Stift Vorau. In: *Manuscripts in Transition: Recycling Manuscripts, Texts and Images*. Proceedings of the International Congress held in Brussels (5–9 November 2002). Eds. Brigitte DEKEYZER–Jan VAN DER STOCK. Paris–Leuven–Dudley (MA), Peeters, 2005. 203–210.

<sup>36</sup> Minthogy Avignonból közvetlenül Magyarországra is kerültek kötetek, elméletileg nem zárható ki teljesen (bár nem túlzottan hihető), hogy a kódexet magyarországi *possessor* hozta el Avignonból és vitte Prágába. Piacenzai Jakab, Károly Róbert orvosa és csanádi, majd zágrábi püspök például Avignonban készült misszálét használt és hagyott a zágrábi egyházra (HOFFMANN–WEHLI 1992. i. m. 218), más forrásokból pedig könyvek Avignon és Magyarország közötti forgalmáról értesülünk. 1359. január 31-én a regensburgi, passauai és nyitrai püspököknek írt levelében VI. Ince pápa kiközösítéssel fenyegette azokat, akik penitenciáriusát, magyarországi Domonkos Ágoston-rendi szerzetest és társait Magyarországról Bajorországon át Avignonba tartó útjukon könyveiktől és egyéb javaiktól megfosztották. (A levelet közli IVÁNYI Béla: *Könyvek, könyvtárak, könyvnyomdák Magyarországon 1331–1600*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1937. 7–8.)

Anna Boreczky

## A Manuscript from Avignon in Medieval Hungary, or the Wanderings of the Ganoys Bible

The Bible of Wenceslaus Ganoys (Széchényi National Library, Cod. Lat. 78) has been well-known in Hungarian art historical scholarship since its publication by Edith Hoffmann. There are few examples of complete hand-written Bibles with such fine decoration that were in all certainty in use in an ecclesiastical institution in medieval Hungary. The so-called Ganoys Bible, which was in the possession of the Canons of Pozsony (today Bratislava, Slovakia) since the beginning of the 15<sup>th</sup> century, is one of them. Despite its significance, its place of origin has not been satisfactorily identified. My paper is an attempt to do this.

The Bible was written in several phases and, in part due to this, the illuminations were done in two separate stages. The latter of the two stages was successfully determined by Josef Krasa and Gerhard Schmidt: they linked it to the workshop that produced a four-volume Antiphonary (Stiftsbibliothek Vörs, Cod. 259), one of the masterpieces of mid-14<sup>th</sup> century Prague manuscript illumination. The Antiphonary may have been made for the Canons of the Augustinian Order of Roudnice, and it has been used by the Canons of the Augustinian Order of Vörs since the end of the 15<sup>th</sup> century. The present study places the fleuronée initials belonging to the Bible's first stage of decoration among the works of the so called "calligrafo meridionale", who in the first third of the 14<sup>th</sup> century worked in Avignon as the partner of Jacobus Mathey/Jaquet Maci for Pope John XXII. (1316–1334). Thus the manuscript would have originated in Avignon, before it reached Prague and then Pozsony, and its possessors would have undoubtedly moved in the highest circles of the clergy.

Eörsi Anna

## „Holtában is az élet törvényeit tanította”

### *Ghirlandaio Ognissanti-Jeromosának mennybevitеле*

Dr. Eörsi Anna

Művészettörténész, egyetemi  
docens

ELTE BTK, Művészettörténeti Intézet

Kutatási területe: ikonográfia

(középkor, reneszánsz)

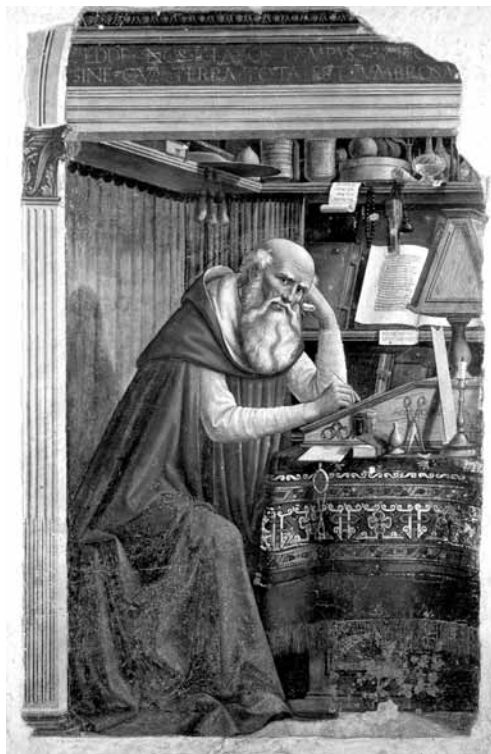
E-mail: eorsianna@gmail.com

A firenzei Ognissanti templom egykori *tramezzóján*, a kórusbejárat mellett két neves festő egy-egy szent alakját idézte meg:

balra Domenico Ghirlandaio Szent Jeromosét (1. kép), jobbra Sandro Botticelli Szent Ágostonét (2. kép).<sup>2</sup> Az előbbin olvasható 1480-as dátum, valamint az utóbbin látható Vespucci-címer valószínűleg mindkettőre vonatkozik.<sup>3</sup> A kórus lebontásakor, 1564-ben a freskókat átmentették mai helyükre, a templom hajójának két oldalára. Ebből az alkalomból felső párkányukat új, az átvitelre vonatkozó szöveggel helyettesítették.<sup>4</sup> Az 1966-os árvízkárok restaurálása közben előkerült Szent Jeromos eredeti (mai) felirata: „REDDE NOS CLAROS LAMPAS RADIO(SA) / SINE QVA TERRA TOTA EST VMBROSA”<sup>5</sup>

Régóta köztudott, hogy a freskók témája kapcsolatban van egy legendával. A 13–14. század fordulóján egy ismeretlen szerző három levélhamisítvánnyal igyekezett Jeromos tekintélyét növelni. A Pseudo-Augustinusnak, Pseudo-Cyrrillusnak és Pseudo-Eusebiusnak tulajdonított írások a szent különleges képességeiről tudósítanak; elmesélik egyebek között posztumusz csodatetteit, jelenéseit, úgy dicsőítik őt, mint

„Qui virtutum studiis  
Dignus coeli braviis  
Coelum scandit hodie”<sup>1</sup>



1. kép. Domenico Ghirlandaio:  
Szent Jeromos, 1480. Firenze, Chiesa di Ognissanti

<sup>1</sup> *Analecta hymnica medii aevi*, 10. No. 253.

<sup>2</sup> Domenico Ghirlandaio: *Szent Jeromos*, 184×119 cm. Jean K. CADOGAN: *Domenico Ghirlandaio, Artist and Artisan*. New Haven, Yale University Press, 2000. 216–218: No. 12; Sandro Botticelli: *Szent Ágoston*, 185×123 cm. Frank ZÖLLNER: *Sandro Botticelli*. München, Prestel, 2005. 206–207: No. 33.

<sup>3</sup> A megrendelő személyének kérdése vitatott, a Vespucci család több tagja mellett az Umiliati-rend is számba jöhet. Lásd CADOGAN 2000. i. m. 217–218.

<sup>4</sup> Szent Ágoston felett: „SIC AVGVSTINVS SACRIS SE TRADIDIT VT NON / MVTATVM SIBI ADHVC SENSERIT ESSE LOCVM”; Szent Jeromos felett: „NE TIBI QVID PICTO HIERONYME SANCTE DEESSET / EST NVPER MIRVM MOTVS AB ARTE DATVS”.

<sup>5</sup> „Világosíts meg minket, ragyogó fáklya, máskülönben sötét lenne az egész világ.”



a Mennyei Jeruzsálem legmértőbb lakóinak egyikét. A legendák azon nyomban a hagiográfia, az ikonográfia, valamint a himnuszköltészet szerkesztésévé váltak.<sup>6</sup>

Minket most Pseudo-Augustinusnak Pseudo-Cyrellushoz intézett levele érdekel.<sup>7</sup> A püspök, miután az egekig magasztalja Jeromost mérhetetlen bölcsessége és egyéb érdemei miatt, a következő történetet meséli el. Estefelé – éppen a szent halálának órájában – őneki készült levelet írni, véleményét szeretne volna kérni az üdvözültek mennyei boldogságáról. Hirtelen csodás illat kíséretében meghallotta a szent fénysugárból felhangzó hangját. Jeromos tudatta vele halálát, megdicsőülését, és számos érvet felsorakoztatva figyelmeztette őt, hogy halandóként hagyjon fel a menny titkainak hiábavaló firtatásával. Azt tanácsolta neki, hogy itt és most a földön munkálkodjék úgy, hogy majdan kiérdemelhesse és átélhesse az ésszel felfoghatatlan örök boldogság jutalmát.<sup>8</sup> Néhány órával később Szent Ágoston magának a dicső halottnak a látomásában is részesülhetett: hippói dolgozószbájában – angyali seregek közepette, Keresztelő Szent János társaságában – megláthatta az üdvözült szentet.

Botticelli Ágostont első látomásának pillanatában ábrázolja: a levélíráshoz készülődő szent mélységesen megrendül, amikor meglátja és meghallja a mennyből érkező sugarakat és hangot. Mögötte az óra állása Jeromos halálának időpontját jelzi.<sup>9</sup>

Vajon hogyan függ össze Ghirlandaio műve az adott témával? Mi az oka annak, hogy a történet szerint éppen meghalt Jeromost a hívőre néző tudósként ábrázolta a festő? Mit sugall a szent tekintete? Ezeket a kérdéseket meglepő módon soha senki nem tette fel, pedig a kardinális legalább olyan fontos szereplője a történetnek, mint a hippói püspök, és a freskók kompozicionális szempontból teljességgel egyenértékűek. Ennek ellenére Ghirlandaio Jeromosát általában



2. kép. Sandro Botticelli:  
Szent Ágoston első látomása, 1480.  
Firenze, Chiesa di Ognissanti

<sup>6</sup> Helen I. ROBERTS: St. Augustine in "St. Jerome's Study": Carpaccio's Painting and its Legendary Source. *The Art Bulletin*, 16. 1959. 283–301; Eugene F. RICE Jr.: *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore–London, Johns Hopkins University Press, 1985. 49–56; *Analecta hymnica medii aevi*, 22. No. 211; 23. No. 324; 26. No. 35, 37; 34. No. 246; 43. No. 298; 55. No. 168 stb.

<sup>7</sup> *Epistola sancti Augustini Hipponensis episcopi ad Cyrillum Jerosolymitanum episcopum de magnificentiis beati Hieronymi*. In: PL 22. 281–289. (A továbbiakban: Pseudo-Augustinus.) Lásd még PL 33. 1125.

<sup>8</sup> „Hic satage talia exercere opera, ut postmodum ibi quae aliquoter hic intelligere cupis, totaliter in aeternum habeas.” (Pseudo-Augustinus i. m. PL 22. 284.)

<sup>9</sup> Erre először Lightbown hívta fel a figyelmet: Ronald W. LIGHTBOWN: *Sandro Botticelli: Life and Work*. London, P. Elek Lim., 1978. I. 50.

mindössze az Ágostonról szóló történet attribútumaként emlegetik,<sup>10</sup> illetve a legjobb esetben néhány szerző megjegyzi, hogy Szent Jeromos „ragyogó fáklya”-ként való megszólítása az Ágostonnál tett első látogatására utalhat.<sup>11</sup>

A rendeltetési hely szimmetrikus megoldást igényelt; már csak ezért sem lehetett szó Jeromos halálának narratív ábrázolásáról. Erre azonban nem is volt szükség: a korabeli néző számára evidens lehetett, hogy Ágoston megrendülése egyúttal Jeromos halálának pillanatát jelzi. Nemcsak azért tudta, hogy Ghirlandaio freskóján a halott kardinálist látja, mert jól ismerte a történetet, hanem azért is, mert a képen olvasható szövegek is mind ebbe az irányba mutatnak. Magában a dolgozósobában két papírlap felirata a szent halálára vonatkoztatható. A középső polcra erősített görög írás az 51. *Miserere* zsoltárból vétetett: „Könyörülj rajtam én Istenem a te kegyelmességed szerint”, a felső polcra kunkorodó papírlap héber betűinek jelentése: „és mégis kiáltok gyötrelmemben / sirámom aggaszt.”<sup>12</sup> (A kialudt gyertya és a homokóra a földi lét végességét jelzi.)

A felső párkányra vésett felirat nemcsak a szóban forgó legenda fényjelenségére utal, hanem arra is, hogy a szent már a mennyből fogadja a hívő imáját. A szöveg egy himnusz részben szó szerinti, részben rokon jelentésű idézete; szövegkörnyezetében az üdvözült kardinális bölcsességről és a halott translatiójáról van szó:

„Holtában is az élet törvényeit tanította; / az angyalok énekelve emelik lelkét a Mennybe, / Rómába szállított testét pedig máig Szűz Mária temploma őrzi.

Világosíts meg minket, ragyogó fáklya, / mely nélkül a világ vakon botorkálna; / mert valódi jelentése szerint »szent törvény« a neved, Jeromos.”<sup>13</sup>

A két freskó tehát az egyházatyákat egy és ugyanazon pillanatban ábrázolja. Jeromos a látszat ellenére immár halott. Ágoston – ismétlem – éppen most észleli barátja mennyei jelenlétét: alak-

<sup>10</sup> LIGHTBOWN 1978. i. m. 50–55; Julia I. MILLER: An Iconography of Form: Space and Light in Botticelli's St. Augustine and Ghirlandaio's St. Jerome. *Explorations in Renaissance Culture*, 14. 1988. 78–98; Ronald G. KECKS: *Ghirlandaio: Catalogo completo*. Firenze, Octavo, 1995. 112; Rolf BAGEMIHLE: On Reading (into) Botticelli's Saint Augustine. *Source*, 16. 1997. 17–19; Martin KEMP: *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1997. 181, 184; Ronald G. KECKS: *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*. München, Deutscher Kunstverlag, 2000. 220; *Botticelli: de Laurent le Magnifique à Savonarole*. Exposition catalogue. Paris, Musée du Luxembourg. Eds. D. ARASSE et al. Milano, Skira, 2003. 106–108; No. 7 (Nicoletta PONS); ZÖLLNER 2005. i. m. 43, 206; *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530: Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*. Catalogo della mostra. Firenze, Palazzo Pitti. A cura di Bert W. MEIJER. Livorno, Sillabe, 2008. 89–90; No. 2 (Paula NUTTALL); *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*. Catalogo della mostra. Forlì, Musei San Domenico. A cura di Daniele BENATI–Mauro NATALE–Antonio PAOLUCCI. Milano, Silvana Editoriale, 2011. 182; No. 32 (Cecilia MARTELLI).

Roberts, aki először írt összefoglaló tanulmányt a téma ikonográfiájáról, megemlíti ugyan freskóinkat, azonban minthogy nem narratívákról van szó, még Botticelliét is vonakodik összefüggésbe hozni a legendával. ROBERTS 1959. i. m. 288. (Lásd még a 24. jegyzetet.) Rohlmann joggal jegyzi meg, hogy a freskók témája a templom titulussával kapcsolatos, de Ghirlandaio művét ő sem értelmezi a *Szent Ágoston első látomása* kontextusában. Michael ROHLMANN: *Ghirlandaios Florenz*. In: *Domenico Ghirlandaio: künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*. Hrsg. Uő. Weimar, VDG, 2004. 47–50.

<sup>11</sup> Martin KEMP: The Taking and Use of Evidence: with a Botticellian Case Study. *The Art Journal*, 44. 1984. 207–215; Hubert LOCHER: *Domenico Ghirlandaio: Hieronymus im Gehäuse; Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit*. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. 62, 73–74, 78; CADOGAN 2000. i. m. 217.

<sup>12</sup> CADOGAN 2000. i. m. 216.

<sup>13</sup> *Analecta hymnica medii aevi*, 52. No. 220: „Dogmata vitae moriens docebat, / Angeli tollunt animam canentes / Romam translatum tenet inde corpus / Virginis aula. / Redde nos claros, radiosa lampas / Absque qua cecus titubaret orbis; / Sacra nam lex, Hieronymus, vocaris / Nomine vero.” A himnuszt a Jeromos-kultusz legfőbb népszerűsítője, Johannes Andreae (+1348) is közli. (Johannes ANDRAE: *Hieronymianus: diui Hieronymi vit[a]e mortis prodigioru[m] dicto[r]um ac scripto[r]um exflorationes p[er]stringens [...] q[ua]ttuor in p[ar]tes diuisus*. Basel, 1514. fol. XIVb.)

ját nem látja, de hallja a fénnel érkező hangját. Ghirlandaio nem neki, hanem a nézőnek mutatja meg e fény és hang forrását. Jeromos mivelünk keresi a szemkontaktust. A mi megvilágosodásunkért fohászkodik a feje fölé vésett fohász. A mi megváltásunkra utal a mögötte levő felső polcon



3. kép. Vittore Carpaccio:  
*Szent Ágoston első látomása*, 1502–1508. Velence,  
Scuola di San Giorgio degli Schiavoni

fénye, míg a püspököt a mennyből érkező sugárzás világítja meg.

Mindezek alapján megállapíthatjuk: Ghirlandaio bravúros megoldása a *Szent Ágoston első látomása* téma egyetlen olyan ábrázolása, amelyen Jeromos helytállóan és méltóképpen szerepel. Carpaccio – amúgy a történethez híven – a halott kardinálist egyáltalán nem ábrázolja (3. kép).<sup>15</sup> Más esetekben az érthetőség kedvéért (de „hibásan”) Jeromos is jelen van: kisgyermek formájában, azaz lélekként,<sup>16</sup> vagy egész alakosan, de kisebb léptékben, angyalglóriában lebegve,<sup>17</sup>



4. kép. Benozzo Gozzoli:  
*Szent Ágoston vitája Fortunatusszal és első látomása*,  
1464–1465. San Gimignano, San Agostino

<sup>14</sup> Herbert FRIEDMANN: *A Bestiary for Saint Jerome: Animal Symbolism in European Religious Art*. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1980. 185–186. Vö. Pseudo-Augustinus i. m. PL 22. 283: „Hic certe gloria virtutis nostrae transferens utrumque Testamentum [...] diponensque ipsum posteris in aeternum [...]”

<sup>15</sup> Vittore Carpaccio: *Szent Ágoston első látomása*, 1502–1508. Velence, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. (ROBERTS 1959. i. m. 291–296. Fig. 3.)

<sup>16</sup> Francia miniatúra 1475–1480 között. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 304, fol. 59. (ROBERTS 1959. i. m. 291 és fig. 19.) Bartolomeo di Giovanni 1490 körül. Salt Lake City, The Utah Museum of Fine Arts. (KEMP 1984. i. m. 211. és fig. 5.) Az utóbbi festmény Botticelli freskójának kicsinyített táblakép-másolata (42x25 cm). Az *Első látomás* itt egy négy részből álló együttes része, együtt Szent Ferenc stigmatizációjával és ezúttal két, Jeromost ábrázoló jelenettel; az egyik a dolgozószobájában mutatja, a másik halálát beszéli el. (Everett FAHY: *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*. New York, Garland Publishing Inc., 1976. 155, 163: Nos. 68, 69, 90, 91.) Bartolomeo di Giovanni tehát két tételben fejt ki Ghirlandaio Ognissanti-freskójának jelentését.

<sup>17</sup> Giovanni di Paolo, 1465 k. Berlin, Gemäldegalerie, No. 2142. (John POPE-HENNESSY: *Giovanni di Paolo 1403–1483*. London, Chatto & Windus, 1937. Pl. XXXa); Giovanni Mansueti (†1527). Groningen, Institute for Art History. (ROBERTS 1959. i. m. 290. Fig. 18.)





5. kép. Tommaso da Modena: *Szent Jeromos*, 1352.  
Treviso, San Nicolò

máskor mint *imago clipeata* (4. kép),<sup>18</sup> de mindannyiszor alárendelt szerepű a kompozíció struktúrájában. Az Ognissantiban az egyházatyák minden szempontból egyenrangúak.<sup>19</sup>

A vázolt formai és tartalmi kontextusban Szent Jeromos nézőre szegezett pillantásában – a feje fölé írt kérés meghallgatásán kívül – egyfajta *memento mori* fogalmazódik meg. Nem egyedi esettel állunk szemben: a nézőhöz forduló tudós Jeromos és a *gondolja halálra* eszme nem először, és főleg nem utoljára kapcsolódik itt össze. Ha hihetünk Gibbsnek, Tomaso da Modena trevisói freskóján, Ghirlandaio műve egyik legfontosabb képi előzményén, a hívőre tekintő szent egy *Meditatio mortis* című könyvre mutat (5. kép).<sup>20</sup> A téma klasszikus, nagy hatású megfogalmazása Dürer nevéhez fűződik: az ő 1521-ben festett lisszaboni festményének közelnézetből ábrázolt, feszület előtt ülő agg tudósa jobbával fejét támasztja, bal mutatóujjával a néző figyelmét egy koponyára irányítja (6. kép).<sup>21</sup> Mind a szent, mind a halálfej nézőre szegezett tekintetében a *vanitas*-eszme fejeződik ki. (A nézőre meredő koponya az élet rövidségére figyelmeztető szimbólumként először remete Szent Jeromos mellett tűnik fel 1400 körül.)<sup>22</sup>

Ha mindezen és sok hasonló<sup>23</sup> példán közös a néző tekintetének keresése, a *memento mori* intellem tartalma ugyancsak különbözhet.

<sup>18</sup> Benozzo Gozzoli, 1464–1465, San Gimignano, Chiesa di Sant'Agostino, keleti fal, jobb felső kép. (Steffi ROETTGEN: *Wandmalei der Frührenaissance in Italien. 1. Anfänge und Entfaltung 1400–1470*. München, Hirmer, 1996. Taf. 223.) Többen rámutattak, hogy ez a freskó Botticelli legfontosabb előzményének tekintendő (például ROBERTS 1959. i. m. 288; LOCHER 1999. i. m. 70. stb.). Tegyük hozzá, hogy Gozzolinak Ghirlandaio freskójához is köze lehet: a bal oldalt ülő, eretnekekkel vitakozó Ágoston kompozicionális előképe az Ognissanti Szent Jeromosának.

<sup>19</sup> Fra Filippo Lippi *Szent Jeromos siratása* háttérben ábrázolja az *Első látomást*. 1450-es évek, Prato, Museo dell'Opera del Duomo. (ROBERTS 1959. i. m. Fig. 8–9.) Az egyházatyák itt apró epizód szereplők, de egyenrangúak. A festő azzal jelzi a találkozás fikatív jellegét, hogy Jeromos lelke és a hallucináló Ágoston nem ugyanabban a síkban fordulnak egymás felé, és mindketten lehunyják szemüket. Ottaviano Nelli a gubbioi San Agostinóban ugyanakkora méretben, egy ablakmélyedés szemközti falán mutatja az egyházatyákat, itt azonban a *Második látomás* a téma (1410–1420). Vö. Simone BRENNER: *Der Freskenzyklus von Ottaviano Nelli im Chor von Sant'Agostino in Gubbio. Studi di storia dell'arte*, 18. 2007. 43–64: 55.

<sup>20</sup> Treviso, San Nicolò, 1352 k. (ROBERT GIBBS: *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 104.)

<sup>21</sup> Albrecht Dürer: *Szent Jeromos*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 828 Pint. Vö. *Van Eyck to Dürer: Early Netherlandish Painting & Central Europe 1430–1530*. Exhibition catalogue. Bruges, Groeningemuseum. Ed. Till-Holger BORCHERT. Tielt, Lannoo, 2010. 430: No. 240 (Juliane von FIRCKS).

<sup>22</sup> Siena, S. Marta; maga Szent Jeromos is a nézőre néz. (CHRISTIANE WIEBEL: *Askese und Endlichkeitsdemut als Bildthema in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*. Weinheim, VCH, 1988. [Acta Humaniora.] 23, 109–110, Abb. 4.)

<sup>23</sup> RICE 1985. i. m. 175–177.

A Dürer által megalapozott hagyományban a földi lét hiábavalóságán lesz a hangsúly. Ghirlandaio Jeromosa – ne feledjük – „holtában is az élet törvényeit” tanítja. Az ő tekintete végső soron biztatást sugall; azt a humanista gondolatot fejezi ki, hogy a szent szövegek gondos tanulmányozása üdvözít. Ő nem a melankólia, hanem az intellektuális erő kifejtés jegyében támasztja alá kezével a fejét. Egész lénye és környezete válasz a Szent Ágoston által feltett kérdésre: a halál pillanatában – de csakis akkor –, egy dolgos élet jutalmaként megismerhetők a menny titkai, és átélhető a földöntúli boldogság. Mindebből kiviláglik, hogy az *Ágoston első látomása* téma dicső halottját Ghirlandaio miért dolgozószobájában munkálkodó tudósként ábrázolja. Jan van Eyck festménye kapóra jött, de nem ennek a műnek a másolhatása volt a témaválasztás eredendő oka.<sup>24</sup> A Medici-gyűjtemény becses kincsét kiválóan fel lehetett használni a mennyben tovább szorgoskodó, üdvözült kardinális ábrázolásához.

Összefoglalva: a Mindenszenteknek dedikált templom kórusának homlokzatán Ghirlandaio Szent Jeromosa már a Mennyből tudósít a szentek földöntúli boldogságáról és arról, hogy a szellemi munka üdvözít. Botticelli elragadtatott Szent Ágostonja veszi üzenetét; itt az ideje, hogy mi is olvassunk beszédes tekintetéből.



6. kép. Albrecht Dürer: *Szent Jeromos*, 1521. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

### Tárgyszavak:

Ghirlandaio: *Szent Jeromos* (Firenze, Chiesa di Ognissanti); Botticelli: *Szent Ágoston* (Firenze, Chiesa di Ognissanti); *Szent Ágoston első látomása*

<sup>24</sup> Jan van Eyck: *Szent Jeromos*. Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 25.4.

Több oka lehet annak, hogy a művészettörténészek nem ismerték fel Ghirlandaio freskójának valódi témáját. Az egyik éppen a van Eyck-kapcsolat: a németalföldi hatással való szinte kizárólagos foglalkozás minden más kérdéstől elvonta a figyelmet. Egyedül Locher figyelmeztetett: nem méltatjuk eléggé Ghirlandaio teljesítményét, ha megfontolás nélkül hangsúlyozzuk Jan van Eyck hatását. A két mű közötti méret-, technika-, és funkcióbeli különbségek miatt ugyanis valóságos bravúr, ahogy Ghirlandaio hasznosítja a németalföldi festő mesteri tudását. (LOCHER 1999. i.m. passim.) A másik nehézség az ábrázolás módjából fakad; a művészettörténészek szeretnek kategóriákban gondolkodni: nem vették tudomásul, hogy ez az ikonikus kép egyúttal egy narratívának is része (lásd 10. jegyzet). Esetünk valóban különleges, amennyiben sem Jeromos, sem Ágoston nem narratíva szereplője.

Azonban a téves értelmezések végső okát Ghirlandaio lebecsülésében látom. Botticellinek önála még mindig sokkal nagyobb a presztízse mind a szakma, mind a közönség köreiben. Akár ténylegesen, akár metaforikusan versengtek ők egymással az Ognissanti *tramezzóján*, a művészettörténészek egyhangúan Botticellit kiáltják ki győztesnek. A 19. század vége óta mindmáig Botticelli művészete vonzóbb Ghirlandaióénál; az alulnézetből látszó, isteni fényben fürdő, patetikus Ágoston hatásosabb, mint a néző világához tartozó, nyugodt, kiegyensúlyozott Jeromos. Egyszerűen az utóbbiból ki se néztek, hogy az előbbinek méltó párja lehet.

Anna Eörsi

**“Even in Death he Taught the Laws of Life”***The Assumption of Saint Jerome by Ghirlandaio**at the Chiesa di Ognissanti, Florence*

According to an apocryphal legend, at the moment of Jerome's death Saint Augustine was about to write a letter to his friend asking his view on the beatitude of salvation. Jerome, however, admonished him from the heavens, beseeching him to abandon any inquiry into such mysteries and urging him rather to conduct himself on the earth so as to merit eternal beatitude. The two frescoes depict the Church Fathers at one and the same moment: Botticelli's Augustine sees light and hears Jerome's voice, while Ghirlandaio's fresco shows the viewer the source of the light and sound that Augustine saw and heard. (See: eye contact, inscription, perspective and manner of illumination.) On the wall of the choir in the church dedicated to All Saints, Saint Jerome of Ghirlandaio reports from Heaven on the other-worldly happiness of the saints and on the salvific effect of intellectual work. Ghirlandaio's brilliantly executed manner of depicting the *Vision of Saint Augustine* is unique in that it makes Jerome and Augustine compositionally equal in rank.

Érszegi Géza

## Boldog Ilona miniatúrája (Egy sienai kódex tanúsága)<sup>1</sup>

Prof. Dr. Érszegi Géza  
Történész, habilitált egyetemi  
tanár, nyugalmazott levéltáros  
Kutatási területe: diplomatika,  
paleográfia, levéltár  
E-mail: gerszegi@hotmail.com

Itália magyar emlékeinek gyűjtője, Florio Banfi hangyaszorgalommal szedte össze az Itália-szerte látható magyar emlékeket, s ha lehetősége nyílt rá, tekintett a könyvtárak máig feltáratlan anyagába is.<sup>2</sup> A hálás utókor, hogy megbecsülje elődje munkáját, kiegészítette az emlékek sorát az eredeti könyv reprint kiadásában, kihagyta azonban – legnagyobb sajnálatunkra – a könyvtárakban, levéltárakban fellelhető ismert anyag közlését.<sup>3</sup> Pedig a kiadás főbb vonalait tárgyaló megbeszélésen Wehli Tünde buzgón törekedett arra, hogy a magyar kultúra itáliai könyvtárakban rejtőző felbecsülhetetlen emlékei is bekerüljenek Florio Banfi új kiadásába. Alább egy parányi adalékkal szolgálók Banfi és elődei munkájához.

1241 tavaszán Magyarországra törtek a tatár seregek.<sup>4</sup> Miután a királyi had Muhinál április 11-én vereséget szenvedett, a magyar király, IV. Béla családjával országa legtávolabbi pontjára, a dalmát tengerpartra menekült. Itt tett fogadalmat a királyi pár, hogy születendő gyermeküket Istennek ajánlják.<sup>5</sup> A tatárok kivonulása után megszületett hercegnőt, Margitot négyéves korában beadták a veszprémi Szent Katalin-kolostorba.<sup>6</sup>

Ezt a kolostort kevéssel előbb alapította Bertalan veszprémi püspök, az alapítólevél szerint 1240-ben.<sup>7</sup> Vajon milyen vonzereje lehetett ennek a kolostornak, hogy ide adták be a gyermek

<sup>1</sup> *Delle beghine in Ungheria* címmel Velencében (1995) tartott olasz nyelvű előadásom továbbfejlesztett változata.

<sup>2</sup> Florio BANFI: Ricordi ungheresi in Italia. *Annuario della R. Accademia d'Ungheria*, 1940–1941. Roma, 1942. 102–303.

<sup>3</sup> „Ugyanakkor az új kiadásból kihagytuk az 1941-es kötetben szereplő, olasz könyvtárakban őrzött korvinák Banfi által adott leírásait, hiszen ezek egyrészt nem »látogathatók«, másrészt szakmai leírásuk sokkal pontosabb formában megtalálható Csapodi Csaba és Gárdonyi Klára magyar és angol nyelven is olvasható katalógusaiban, mint Bánfinál!” (Florio BANFI: *Magyar emlékek Itáliában*. Szerk. KOVÁCS Zsuzsa–SÁRKÖZY Péter. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Olasz Tanszék, 2005. 12.)

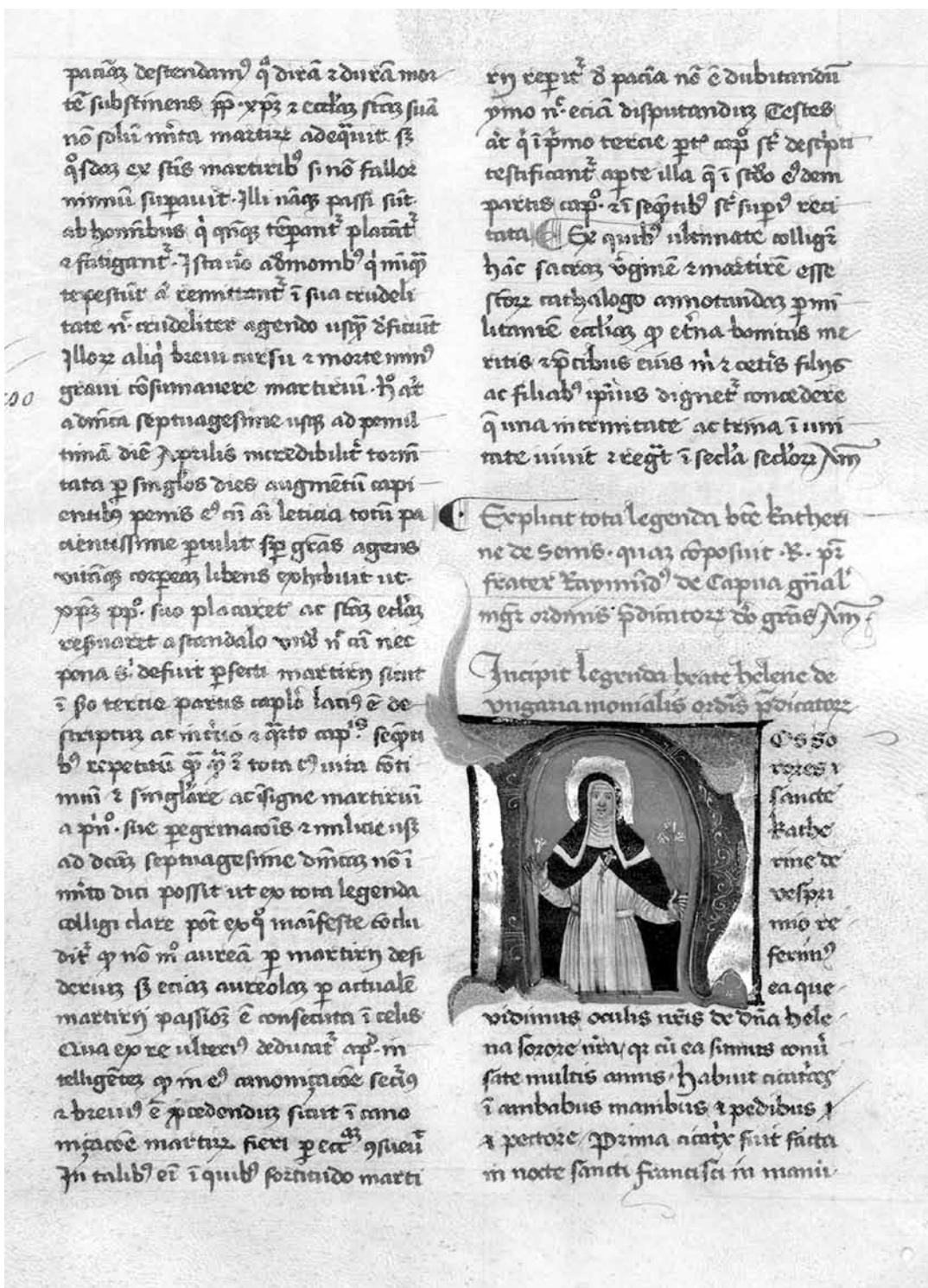
<sup>4</sup> Luciano PETECH: Introduzione. In: *Giovanni di Pian di Carpine: Storia dei Mongoli*. Edizione critica del testo latino a cura di Enrico MENESTÒ, traduzione italiana a cura di Maria Cristiana LUNGAROTTI e note di Paolo DAFFINÀ, introduzione di Luciano PETECH, studi storico-filologici di Claudio LEONARDI, Maria Cristiana LUNGAROTTI, Enrico MENESTÒ. Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 1989. (Biblioteca del „Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia” 1.) 27–28.

<sup>5</sup> KIRÁLY Ilona: *Árpád-házi Szent Margit és a sziget*. Budapest, Szent István Társulat, 1979. A felajánlás emlékét pecsét is őrizte (uo. 13.) Vö. TAKÁCS Imre: *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Művészettörténeti tanulmány és katalógus a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete és a Budapesti Történeti Múzeum másolatgyűjteménye alapján*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1992. 73. No. 32.

<sup>6</sup> *Árpád-kori legendák és Intelmek*. Válogatás, bevezetés, jegyzetek, szöveggondozás és (részben) fordítás: ÉRSZEGI Géza. Budapest, Szépirodalmi, 1983<sup>1</sup>, 1987<sup>2</sup>. 110, 221–228; *Árpád-kori legendák és Intelmek. Szentek a magyar középkorból I.* Szerk. ÉRSZEGI Géza. Ford. CSÓKA Gáspár, ÉRSZEGI Géza et al. Budapest, Osiris, 1999. (Millenniumi Magyar Történelem. Források.) 104, 205–211.

<sup>7</sup> *Supplementum ad monumenta civitatis Veszprimiensis (1000–1526)*. Opera et studio Geisae ÉRSZEGI et Ladislai SOLYMOSI. Veszprém, Veszprémi Érseki és Főkapitányi Levéltár–Veszprémi Érseki Könyvtár, 2010. (A Veszprémi Egyházmegye Múltjából 20.) 100–101. Vö. GUTHIEL Jenő: *Az Árpád-kori Veszprém*. Veszprém, Veszprém Megyei Levéltár, 1977. 166–181; PIOTR STEFANIAK: *A titkos szentség. A veszprémi Boldog Ilona OP élete (1200–1240/70)*. – *Ukryta Świątość. Opowieść o Błogosławionej Helenie z Veszprém OP (1200–1240/70)*. Veszprém, Szaléziánium Érseki Turisztikai Központ, 2012. 33.





„Mindkét kezén és lábán, valamint a mellén sebeket viselt.” Magyarországi Boldog Ilona miniatúrája  
(Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Manoscritti, T. I. 1, fol. 118r)



királynét? Erre sokféle magyarázat adható. A legvalószínűbbnek látszik, ha azt feltételezzük, hogy a királyné kívánságára történt így. Hiszen Veszprém a magyar királyné város, az itteni püspök koronázza a mindenkori magyar királynét, ő a kancellárja is.<sup>8</sup>

Érthető lenne tehát, ha a királyné szándékát vélnék felfedezni abban, hogy Szent Margit egy veszprémi kolostorba került. Csakhogy kerülhetett volna a királyné ugyanott a veszprémi völgyben lévő kolostorba is, amelyet még Szent István alapított 1030 körül fia, Imre herceg görög mátkája számára.<sup>9</sup> Ráadásul a királyi pár a kor szokása szerint szinte állandóan úton volt, s udvarukkal együtt az országban hol itt, hol ott tartózkodtak. Hogy mégis a veszprémi Szent Katalin-kolostorba került a kis hercegnő, abban valószínűleg nem a kolostor helye játszott szerepet. Ezt azért is mondhatjuk, mivel a királyi pár hamarosan az új, állandó székváros, Buda közelében a Duna egyik szigetén, a Nyulak szigetén kolostort épített Szűz Mária tiszteletére, és átviszik oda Szent Margitot.

Nem egyedül került át a királyné az új kolostorba, vele ment jó néhány társa is a Szent Katalin-kolostorból. S hihetőleg ebben a momentumban kereshetjük a magyarázatát annak, miért éppen a veszprémi Szent Katalin-kolostor adott először otthont a kis királynénak. A királyi pár a Szent Katalin-kolostor nyújtotta környezetet tartotta a legalkalmasabbnak gyermeke számára. Vajon milyen apácák éltek itt? Nagyon keveset tudunk róluk. Az alapítólevél, amelyet Bertalan veszprémi püspök adott ki, nem mondja meg, melyik rendhez tartoznak. A Duna szigetén lévő kolostor lakóit a pápai oklevelek „sorores monasterii Sanctae Mariae de Insula ordinis Sancti Augustini secundum instituta et sub cura fratrum ordinis predicatorum viventes”-nek mondják.<sup>10</sup> A legvalószínűbb a magyar krónika egyik részlete határozza meg az itteni apácák hovatartozását. Amikor ugyanis a krónika arról ad hírt, hová temették Szent Margit bátyját, V. István királyt, a sírt egyértelműen „in loco beginarum” helyezi.<sup>11</sup> Vagyis ez azt jelenti, hogy mind a Szent Katalin-kolostor, mind a Duna szigetén Szűz Mária tiszteletére épített kolostor apácái beginák voltak.

A beginákról tudjuk, hogy javarészt család nélkül maradt lányok és asszonyok voltak, akik egy-egy házban közösen éltek, imádkoztak és dolgoztak. Azonban mindemellett arra törekedtek, hogy szabad maradjon számukra az út visszafelé a világba. Mivel körükben nem volt ritka az eretnek gondolat sem, fontos volt, hogy megfelelő lelki gondozást kapjanak.<sup>12</sup> A 13. században alakult egyik új rend, Szent Domonkos rendje vállalta a beginák lelki gondozását. Ebben a sajátos környezetben látta szívesen a királyi pár a leányát.

De vajon mennyire lehetett sajátos a veszprémi Szent Katalin-kolostor? Hiszen ha 1240-ben alapították, akkor nem lehetett túl sok idejük arra az ott lakóknak, hogy saját hagyományrendszert alakítsanak ki. Különösen akkor igaz ez a megállapítás, ha figyelembe vesszük azt is, hogy

<sup>8</sup> ÉRSZEGI Géza–SZELESTEI N. László: Fogalmazási mintákat tartalmazó tankönyv töredékei a 14. század első feléből. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról*. Az Országos Széchényi Könyvtárban 1986. február 13–14-én rendezett konferencia előadásai. Szerk. SZELESTEI N. László. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1989. 297–326: 305, 307, 313; GUTHEIL 1977. i. m. 101–105.

<sup>9</sup> ÉRSZEGI Géza: Szent István görög nyelvű okleveléről. *Levéltári Szemle*, 38. 1988. 3. 3–13. A két egyházi intézmény összetévesztéséről: ÉRSZEGI Géza: Begine sive moniales Graecales. In: *Corde aperto. Tanulmányok Kredics László nyolcvanadik születésnapjára*. Szerk. HERMANN István–KARLINSZKY Balázs–VARGA Tibor László. Veszprém, Veszprémi Főegyházmegye–Veszprém Megyei Levéltár, 2012. 31–45.

<sup>10</sup> ÉRSZEGI Géza: *Eredeti pápai oklevelek Magyarországon (1199–1417)*. Akadémiai doktori értekezés. Kézirat. Budapest, 1989. 128, 143, 145 stb.

<sup>11</sup> „[Stephanus V. rex] regnavit autem duobus annis et mortuus est in anno tertio regni sui in Magna insula et sepultus est in ecclesia Beate Virginis in insula Budensi, in loco beginarum.” *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*. I–II. Edendo operi praefuit Emericus SZENTPÉTERY. Budapestini Academie Litter, 1937–1938. I. 471; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1983. i. m. 227, 72. jegyzet; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 211, 72. jegyzet.

<sup>12</sup> ÉRSZEGI Géza: Dunapentele a középkorban. *Fejér Megyei Történeti Évkönyv*, 9. 1975. 7–42: 22–27; STEFANIAK 2012. i. m. 25–29.

1241 tavaszától a következő év tavaszáig, azaz egy éven át pusztították a tatárok Magyarországot, s ez idő alatt sokan elmenekültek. A veszprémi Szent Katalin-kolostor lakói is ezt tették. Közülük ötven – a királyi párhoz hasonlóan – a dalmát tengerpartra menekültek. Négyen Nonában telepedtek le, egy ötödik apáca Zarába ment. Mindkét helyen *monostort* alapítottak Szűz Mária tiszteletére. Több mint száz évvel odaérkezésük után, 1347-ben Nicolaus Anconitanus, a dalmáciai domonkosok előjárója vizsgálatot folytatott mindkét helyen, vagyis Nonában és Zarában, vajon mit tudnak a két Szűz Mária-kolostor eredetéről. Nonában az ötven-hatvan éve a kolostorban élő apácáktól kezdve a csak három éve ott élő apácáig egyhangúlag állították, hogy *monostorukat* a tatárok elől Veszprémből elmenekült apácák alapították.<sup>13</sup> Ugyanakkor a dalmáciai domonkos házak vezetőit is megkérdezték.<sup>14</sup> Vallomásukból kikerekedik, miként is jött létre a veszprémi kolostor. Anselm testvér elmondta, hogy János domonkos tartományfőnök mesélte: annak idején a gondjaira bízta az akkori magyarországi tartományfőnök a veszprémi nővéreket. Az volt a szándéka, hogy kolostort épít nekik, amelyben mint szerzetesek (*religiosae*) fognak élni. A nővérek azonban – mint megannyi Pénélopé – azt a falat, amelyet János testvér parancsára nappal felhúztak a kőművesek, éjjel lebontották. Persze végül sikerült a kolostort megépíteni.<sup>15</sup> Anselm vallomását a többi dalmáciai domonkos házfőnök is megerősítette. A tatárok hírére elmenekült öt apáca nevét is ismerjük: Egipcia, Krisztina, Ilona, Margit és Maristella. Egipcia apjának nevét is megtudjuk. Az a Simon bán volt az apja, aki – mivel részt vett II. András király nevének, IV. Béla király anyjának, Gertrudisnak a meggyilkolásában – kegyvesztett lett, s talán ez is lehetett az oka, hogy a gazdag családból való leány, Egipcia nem ment férjhez, hanem beköltözött a Szent Katalin apácáinak közösségébe.

Éppen az ő jelenléte a Szent Katalin-kolostorban valószínűsíti azt a gyanút, hogy nem 1240-ben jött létre a veszprémi Szent Katalin-kolostor közössége. Hiszen Gertrudis királyné ellen a merénylet 1213-ban következett be, s noha a király, II. András nem torolta meg méltóképpen neje erőszakos halálát, trónörökös fia, a későbbi IV. Béla, ahogy egyre több hatalomhoz jutott az országból, s egyre több hívet szerzett magának, úgy vett elégtételt anyja haláláért a gyilkosságban résztvevőkön, sőt amikor 1235-ben trónra került, véglegesen leszámolt apja híveivel és anyja gyilkosaival. Tehát a Gertrudis királyné erőszakos halálában vétkes Simon bán lányának is legkésőbb

<sup>13</sup> „[Sorores] Item dixerunt et asseruerunt, prout ab antiquioribus sororibus dicti monasterii intellexerunt dictum earum monasterium fuisse fundatum hoc modo: Quia s(cilicet) venientes de partibus Vngarie ac fugientes quinque sorores cuiusdam monasterii siti in partibus Vngarie vocati Vesprimium ordinis sancti Augustini secundum instituta et sub cura fratrum dicti Predicatorum ordinis constituti a persecutione Tartarorum, in quarum quinque sororum comitiva erant fratres Predicatores. Nomina quarum quinque sororum dixerunt hec esse: Soror Egipcia filia Symonis bani, soror Cristina, soror Elena, soror Margarita et soror Maristella. Quarum quatuor remanentes in civitate Nona ordinarunt dictum monasterium in dicta ecclesia Sancte Marie, quinta vero soror nomine Elena ivit ladram et ibidem ordinavit monasterium vocatum Sancte Marie de Alta Ripa sive de Melta.” (*Supplementum ad monumenta civitatis Veszprimiensis [1000–1526]* i. m. 252. No. 157.)

<sup>14</sup> „Interrogatus igitur per eundem fratrem Nicolaum vicarium frater Anselmus, si sciret, unde habuit originem et principium monasterium sororum Sancte Marie de Nona, respondit sic: »Ego audiui pluries ab ore fratris Iohannis dicti Cholos vicarii prioris provincialis Vngarie in Dalmaciam nostri Predicatorum ordinis dicentis, quod habebat unam sororem carnalem in monasterio Vesprimiensi posito sub cura et obedientia ordinis Predicatorum et quod ipso monasterio Vesprimiensi erat datum per priorem provinciam Vngarie cure ipsius fratris Iohannis Cholos et quod ipse volens eas claudere sicut religiosas, faciebat fieri murum, qui eas concluderet et ipse nolentes concludi totum, quod edificatum erat in die de muro, sorores ipsius monasterii de nocte disipabant et quod finaliter conclusit eas.« Item dixit frater Anselmus predictus, quod dum dictus frater Iohannes Cholos in capitulo iuxta consuetudinem ordinis recommendabat orationibus fratrum monasteria de Insula, de Vesprimio, de Nona et de Melta, petivit frater Anselmus ab eodem fratre Iohanne, quare preponebat monasterium de Nona monasterio de Melta et ipse respondit: »Quia tempore persecutionis Tartarorum quedam sorores de Vesprimiensi monasterio fugerunt in Dalmaciam et fundaverunt monasterium Sancte Marie sororum de Nona et quod aliquae sorores ipsius Nonensis monasterii iverunt ladram et fundaverunt monasterium de Melta.« Et propter ipsam causam, ut dicebat, preponebat monasterium de Nona monasterio de Melta.” Uo. 256–257. No. 159.

<sup>15</sup> ÉRSZEGI 1975. i. m. 26.

1235-ben a Szent Katalin beginájává kellett lennie. Sőt ez valószínűleg még ennél is korábban bekövetkezett, hiszen 1228-ban II. András király nevében már el is ajándékozták azokat a birtokokat, amelyeket Egipcia apjától a Gertrudis királyné elleni merénylet miatt elkoboztak.<sup>16</sup> Simon bán másik gyermeke, Egipcia fivére, János csak 1255 előtt kapta vissza a családi birtokokat.<sup>17</sup> Az ily módon társadalmilag lecsúszott, vagyonától megfosztott család leányának aligha volt jobb lehetősége, mint a hasonló sorsú beginák közé menekülni.

Visszatérve tehát a Szent Katalin-kolostor sajátos hagyományaira, biztosak lehetünk abban, hogy volt a veszprémi Szent Katalin-kolostornak hagyományteremtő ereje, amit az is bizonyít, hogy az onnan jött apácák megtartották az imaközösséget vele és a hozzá kötődő más kolostorokkal. Ennek a jele az, hogy mindkét dalmáciai kolostorban is imádkoztak mind a veszprémi, mind a Duna szigetén lévő kolostorok lakóiért.<sup>18</sup> S miként az gyakran előfordul, éppen arról a kolostorról tudjuk a legkevesebbet, arról maradt fenn a legkevesebb forrás, amelyik a kiindulópontja lehetett az imaközösségnek. Ezért a vele imaközösséget tartó kolostorok hagyományrendszeréből lehetne leginkább következtetni arra az ősförmára, amely Veszprémben a Szent Katalin-kolostorban kialakult.

Szerencsénkre azonban egy rendkívül érdekes forrás mégis ránk maradt.<sup>19</sup> Élt a veszprémi Szent Katalin-kolostorban egy Ilona nevezetű nővér, akinek még a 15. század elején is eleven volt az emléke. A 15. század elején indult meg Velencében az itteni domonkosok körében az a törekvés, hogy a rend szent életű tagjairól információt szerezzenek, mégpedig Sienai Szent Katalin szentté avatása kapcsán. Azt kellett a domonkosoknak bebizonyítaniuk a ferencesekkel szemben, hogy nem csak az ő rendalapítójuk, Szent Ferenc kapta meg a stigmákat.

Gergely magyarországi domonkos tartományfőnök 1409-ben küldte meg a Duna szigetén lévő kolostorban szent életet élt Szent Margit királylány legendáját, valamint Boldog Ilona veszprémi apáca életrajzát.<sup>20</sup> Ennek 1409 utáni másolata a sienai Biblioteca Comunale egyik kódexében található.<sup>21</sup> Szövegezése hivatalos eljáráshoz méltón készült. A kor szokásainak megfelelő jegy-

<sup>16</sup> *Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. Regesta regum stirpis Arpadianae critico-diplomatica.* I. Critice digessit Emericus SZENTPÉTERY. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1923. No. 441.

<sup>17</sup> KARÁCSONYI János: *A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig.* I–II. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1901. II. 271–272; *Regesta regum stirpis Arpadianae critico-diplomatica* 1923. i. m. No. 1028.

<sup>18</sup> „...dictus frater Iohannes Cholos in capitulo iuxta consuetudinem ordinis recommendabat orationibus fratrum monasteria de Insula, de Vesprimio, de Nona et de Melta...” (Lásd a 14. jegyzetben.)

<sup>19</sup> TÓTH László: Magyarországi Boldog Ilona legendájáról. In: *Emlékkönyv Domanovszky Sándor születése hatvanadik fordulójának ünnepére, 1937. május 27.* Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1937. 577–589; BALANY György: Magyarországi Boldog Ilona. *Regnum*, 2. 1937. 69–79; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1983. i. m. 103–109, 219–221; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 97–103, 203–205.

<sup>20</sup> „Salutem in Iesu omnium Salvatore! Reverende pater, iam plures litteras vestras recepi super legenda sancte Margarite et eius magistre, que vocatur soror Helena. Etiam petebatis, que ipsarum habuisset stigmata? Super hoc mitto vobis legendam et vitam eiusdem sororis Helene sancte, in qua habetur, quando et qualiter habuerit realiter et certitudinaliter stigmata. Mitto vobis etiam aliquam partem legende sancte Margarite et etiam in medio et in fine illius partis tota legenda terminabitur eodem modo cum miraculis usque ad finem. Si autem totam vultis habere, pro certo continet in toto usque ad mediam bibliam. Alias autem legendas provincie nostre non potui scribi facere, sed laborabo, quia in brevi transmittam in scriptis. Valete in Domino feliciter! Datum Bude dominica tertia Adventus millesimo quadringentesimo nono. Frater Gregorius provincialis Ungarie ordinis praedicatorum.” Buda, 1409. december 15. Robert FAWTIER: *La vie de la bienheureuse Hélene de Hongrie. Mélanges d'archéologie et d'histoire. École Française de Roma.* 33. 1913. 3–23; 11, 2. jegyzet.

<sup>21</sup> Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Manoscritti, T. I. 1. A legenda szövege több másolatban maradt ránk. Ezeket felsorolja FAWTIER idézett munkájában, s a legenda latin szövegét is közli. Ugyancsak megtalálható a latin szöveg a *Scriptores reprint* kiadásának *Függelékében* (*Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum.* I–II. Edendo operi praefuit Emericus SZENTPÉTERY. Budapestini, Academie Litter, 1937–1938. Az Utószót és Bibliográfiát összeállította, valamint a Függelékben közölt írásokat az első kiadás anyagához illesztette és gondozta SZOVÁK Kornél és VESZPRÉMY

zőkönyvi formában íródott. Sajnos a jegyzőkönyvből a keltezés lemaradt.<sup>22</sup> Tartalmazza azonban azoknak az apácáknak a vallomását, akik Ilonával együtt éltek sok éven át a veszprémi Szent Katalin-kolostorban. Vallomásuk első része apácátársuk életében bekövetkezett csodákról, így a stigmák megkapásáról is szól, a második részben pedig Boldog Ilona halála után közbenjárásának tulajdonítható, gyakran a sírjánál történt csodákról vallottak. Az apácák vallomásának írásba foglalása nem történhetett 1272 után, mivel az utolsó magyar uralkodó, akit említ a legenda, V. István. Egyik *clericusa* ugyanis Boldog Ilona közbenjárására nyerte vissza ura, István király kegyét.<sup>23</sup> Az időben legelső, pontosan keltezhető esemény ugyancsak ehhez a királyhoz köthető 1239-ből. Ebben az évben született István, IV. Béla királynak első, már nagyon várt fia. Mivel addig nem született fiú utódja, érthetően nagy várakozás előzte meg a születését. A krónikás is megemlékezett arról, hogy szerte az országban imádkoztak azért, hogy fia szülessék a királyi párnak.<sup>24</sup> A veszprémi Szent Katalin-kolostorban is imádkoztak a fiú utódért, mégpedig csodás jelenség hatására. Szent István király ünnepén magától lángra lobbant a gyertya az oltáron, s amikor kérdezték a nővérek, mi lehet ennek az oka, Boldog Ilona azt mondta a többieknek: „Imádkozzatok nagyon, hogy adjon a királynak az Úr fiút!”<sup>25</sup>

Erről az Ilonáról azt állítja Gergely domonkos tartományfőnök levele, hogy a veszprémi Szent Katalin-kolostorba négyévesen beadott Szent Margit királylány *magistrája* volt.<sup>26</sup> Ugyanezt mondja más szóval kifejezve Ugo Campano domonkos rendfőnök (1331–1341), aki a rendi *Chronicon*-ban azt írja Ilonáról, hogy a *discipulája* volt Szent Margit.<sup>27</sup> Sőt érdekes módon erősíti meg azt a vélekedést, hogy Boldog Ilona és Szent Margit között *magistra–discipula* viszony lett volna, Pietro

László. Budapest, Nap, 1999. 710–715), valamint a legenda magyar fordítása is megjelent (*Árpád-kori legendák és Intelmek* 1983. i. m. 103–109, 219–221; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 97–103, 203–205). A *Legenda beate Helene* latin szövegét saját olvasatomban közlöm.

<sup>22</sup> A Boldog Ilonáról szóló legenda meglehetősen későn, csak a 15. század elején bukkan fel. 1409. december 15-én küldi meg Gergely magyarországi domonkos tartományfőnök a legenda szövegét a velencei tartományfőnöknek, aki Sienai Szent Katalin életével foglalkozva keresett olyan szenteket, akiken életükben megjelent Krisztus öt sebe (stigmák). Noha a legenda előkerülése elég késői, szövege alapján mégis biztosak lehetünk benne, hogy az Árpád-korban készült. Hiszen maga a legenda mondja, hogy azoknak az apácáknak a vallomása alapján íródott, akik maguk hosszú időn át együtt éltek a veszprémi Szent Katalin-kolostorban Ilonával. Ezenkívül a legenda Árpád-kori eredetét bizonyítja az is, hogy benne csakis Árpád-kori személyek és események fordulnak elő. Feltételezik, hogy a legenda két részletben készült, első változatát eszerint 1241-et követően, Ilona halála után fogalmazták meg. Ehhez folyamatosan, vagy újrafogalmazva az egészet, hozzátoldották az 1272 körüli évekig történt csodás eseményeket. Vö. *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1983. i. m. 219–221; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 203–205.

<sup>23</sup> „Item quidam clericus nobilis amissa gratia domini sui, regis scilicet Stephani ab eodem damnatus exilio, cum se videret humano destitutum auxilio, ad patrocinium beate Helene confugiens ad sepulcrum eius orando cum fideli devotione se et suum negotium eidem in spe obtinendi commisit. Nocte igitur subsecuta cum se dictus clericus sponsori dedisset, visa est ei astare beata Helena, que sibi gratiam domini sui reddituram in proximo promisit. Cumque in hec verba expergefactus de visione consolatus, miraretur et facto die sociis suis referret visionem, mox ut verba finivit, nuncium regis se ad ipsum cum familiaritate invitatem cum gaudio recepit, gratias agens Deo et beate Helene, que suum negotium tam celeriter et efficaciter voluit promovere.” (*Legenda beate Helene*.)

<sup>24</sup> „Natus est regi Hungarie (sc. Belae IV) filius masculus, pro quo multe facte sunt supplicationes.” *Chronica Alberici monachi Trium Fontium*. In: *Catalogus fontium historiae Hungaricae aevo ducum et regum ex stirpe Arpad descendunt ab anno Christi DCCC usque ad annum MCCCCI*. I–IV. Collegit Albinus Franciscus GOMBOS. Budapestini, Acad. Litterarum de Stephani, 1937–1943. I. 33.

<sup>25</sup> „Iterum incensa est alia candela igne divino in die sancti Stephani regis, que dum interrogaretur quidnam hoc esset et quid significaretur incensio lucerne tali die dixit: »Orate ardentius, ut Dominus donet filium regi!«” (*Legenda beate Helene*.) Vö. *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1983. i. m. 104; *Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 99.

<sup>26</sup> Lásd a 18. jegyzetet.

<sup>27</sup> TÓTH 1937. i. m. 578.

Ransano lucerai püspök, Ferdinánd nápolyi király követe is, aki 1488-ban járt Magyarországon Mátyás királynál, s ezután rövid összefoglalót készített Magyarországról. Ő ki is színezi Boldog Ilona és Szent Margit kapcsolatát. E színes kép szerint a szülők Ilonára bízta Szent Margitot, hogy nevelje és lelki dolgokra tanítsa, sőt azt is írja Szent Margitról, hogy Ilonát anyjának nevezte, s mindenben utánozta.<sup>28</sup>

Gond van azonban ezzel az értesüléssel. Nincs ugyanis nyoma annak, hogy Boldog Ilona még a tatárjárás után is élt volna. Az sem valószínű, hogy a többiekkel ő is elmenekült volna a dalmát tengerpartra, mivel legendája szerint a sírja Veszprémben volt, ahol csodák is történtek.<sup>29</sup> Legendája nem tartalmaz olyan adatot, amely arra utalna, hogy túlélte a tatárjárást, sőt amikor a tatárok jövetelének hírére egyik társa megkérdezte Ilonát, mit tegyenek, azt válaszolta, hogy ő már nem éri meg a jövetelüket.<sup>30</sup> Ha valóban nem érte meg a tatárok érkezését, akkor természetesen nem lehetett a tatárjárás miatt Istennek ajánlott Szent Margit *magistrája* sem. Név szerint ismerjük azt az apácát, aki olvasni tanította, Katalinnak hívták.<sup>31</sup> Szent Margit legendája, s a róla szóló tanúvallomások egyértelműen bizonyítják ugyanakkor, hogy volt *magistrája*, őt azonban Olympiadesnek hívták.<sup>32</sup> Tamás ispán özvegyeként került a veszprémi kolostorba, saját lányát is ott nevelte, utóbb a Nyulak szigetén épült Szűz Mária-kolostor fejedelemasszonya (*priorissája*) lett. Egyik helyen azt vallják, hogy a *nutrix*a volt Szent Margitnak, s valószínűleg ez magyarázza, miként is kell érteni azt a kifejezést vele kapcsolatban, hogy *magistrája* volt Szent Margitnak. Hihetőleg ugyancsak más értelemben vallották Szent Margit *magistrájának* Katalint, aki latin imádságokra, írásra, olvasásra tanította a királyi gyermeket.

Lehetett azonban rajtuk kívül is olyan apáca, aki hatással volt rá, aki *magistrája* lehetett Szent Margitnak. A kérdés az, vajon milyen értelemben gondolta akár Gergely domonkos tartományfőnök, akár Ugo Campano vagy Pietro Ransano lucerai püspök Szent Margit *magistrájának* azt az Ilonát, akit – ha hinni lehet legendájának – már nem is ismerhetett, legfeljebb a sírját láthatta.

Tudjuk, hogy a domonkosok egy új módját igyekeztek megvalósítani a vallás gyakorlásának. Ezt talán leginkább a hit személyes átélésének nevezhetnénk. Céljuk volt rádöbbenteni minden egyes hívót arra, hogy a Megváltó érte is meghalt a kereszten. A hit személyes átélésének csúcspontja Boldog Ilona életében az, amikor testén megjelentek Krisztus sebei.<sup>33</sup> Szent Margitról is azt mondja egyik legendája, hogy a megfeszített Krisztus sebeit könnyek között csókolgatta.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> „...beata Helena nuncupatur. Tali itaque sancta puella usa magistra vite illius integritatem imitari (quantum pueriles pati poterant anni) adhibebatur (sc. Margarita), matrem illam appellabat, quicquid autem ei ab illa faciendum constituebatur sive ieiunandum, sive per noctem vigilandum orandumque Deum sive dandam operam vili alicui servitio, ut fit in virginum monasteriis, absque ulla mora exequi humiliter et alacriter obedienterque studebat.” *Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum id est annalium omnium temporum liber primus et sexagesimus*. Curam gerebat Petrus KULCSÁR. Budapest, Akadémiai, 1977. (Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Series nova II.) 124. Index XVI. 40.

<sup>29</sup> Például „...ad sepulcrum eius (sc. Helenae) oraret, usus membrorum recepit...” (*Legenda beate Helene*.)

<sup>30</sup> „Dum timor Tartarorum cunctos invaderet, dixit ei quedam soror: »Quid faciemus, domina Helena, de Tartaris?«. Respondit: »Ego non videbo adventum eorum sed tu videbis«. Que usque hodie perseverat.” (*Legenda beate Helene*.)

<sup>31</sup> „Inquisitio super vita, conversatione et miraculis beate Margarethe...” *Monumenta Romana episcopatus Vespriensis. A veszprémi püspökség római oklevéltára*. I–IV. Edita a Collegio Historicorum Hungarorum Romano. Közelebbsátja a Római Magyar Történelmi Intézet. Budapest, Franklin-Társulat, 1896. (Digitális változata ÉRSZEGI Géza előszavával és oklevélfelvételekkel: Budapest, Arcanum, 2007.) I. 165.

<sup>32</sup> „Domina Olympiades nutrix et magistra istius virginis Margarethe, uxor quondam comitis Thome, soror et monialis istius monasterii de insula Danubii...” (Inquisitio super vita, conversatione et miraculis beate Margarethe... In: *Monumenta Romana episcopatus Vespriensis* 1896. i. m. I. 217–226.)

<sup>33</sup> „Habuit cicatrices in ambabus manibus et pedibus et pectore.” (*Legenda beate Helene*.)

<sup>34</sup> „...fervebat igne divini amoris et accensa orabat assidue quasi sine intermissione ita, ut a prima diei hora usque alterum prandium conventus orationes suas continuaret et tunc ymaginibus piis Domini nostri crucifixi, cuius quinque vulnere loca perfusus sepius hora lacrimis deosculabatur...” (Quaedam legenda beatae Margaritae de Ungaria. In: *Catalogus fontium historiae Hungaricae* 1937–1943. i. m. II. 2010.)



De párhuzam vonható a két begina között abban is, hogy mindketten szívesen vettek részt bármilyen kétkézi, nehéz és piszkos munkában.<sup>35</sup> Hasonlóképpen egyforma hévvel tisztelték Szűz Máriát, s ugyancsak lehetőséget kínál a párhuzamra mindkét szentéletű apáca *spiritus prophetiae*-ja,<sup>36</sup> hiszen Boldog Ilona előre jelezte, hogy nem éri meg a tatárjárást, előre tudta, hogy társa nem hal meg, Szent Margit pedig többek között előre megmondta a magyar sereg vereségét, s azt is, hogy atyja, a király sértetlenül tér vissza a csatából.<sup>37</sup> Szinte vég nélkül lehetne sorolni azokat a párhuzamos jelenségeket, amelyek mindkettőjüket jellemezték.

Hogy Boldog Ilona volt az első, aki meg tudta valósítani a hitnek ezt az új módon való átélését, az nyilvánvaló, ahogy a párhuzamos jelenségek alapján az is, hogy Szent Margit követte ebben Ilonát. Ilyen értelemben valóban joggal állíthatták a különböző szerzők, hogy *magistra-discipula* viszony volt kettejük között. Kérdés immár az, vajon ki formálta Szent Margitot? Korábban feltételezték, hogy gyóntatója, Marcell domonkos szerzetes hatott rá, s formálta szent életűvé.<sup>38</sup> Nem tagadva ugyan Szent Margit gyóntatójának, Marcell testvérnek a jelentőségét, mégis annak a közösségnek a szokásrendszerét tartom Szent Margit lelkének formálásában döntőnek, amely négyéves kora óta körülvette, nevelte, azaz a veszprémi Szent Katalin-kolostor lakóinak *consuetudóját*. Az itt kialakult *consuetudo* több kolostor sajátja lett, amelyet az onnan elszármazott apácák magukkal vittek és megőriztek. E *consuetudo* megszemélyesülése, mások, különösen pedig Szent Margit példaképe, vagyis *magistrája* az a Boldog Ilona nevű apáca volt, akit talán éppen *discipulájának*, Szent Margitnak ugyancsak példaadó élete miatt szép lassan elfeledtek.<sup>39</sup> További kutatást érdemelne, miként vette át Margit *magistrája* helyét az ábrázolásokon is olyannyira, hogy a stigmákat is ő viselte már.<sup>40</sup> Még a stigmákkal sem sikerült azonban elérni, hogy Margitot szentté avassák; erre csak 1943-ban került sor. A legfőbb akadály valószínűleg előkelő származása lehetett. A származás csak akkor előny, ha megtagadják. A 13. század derekán IV. Kelemen pápa már figyelmezteti IV. Béla királyt: „...frustra certas de condicione persone, cui suam Dominus infundere potest gratiam et infudit, cum sibi placuit...”<sup>41</sup>

Hogy Szent Margit árnyékából mégis sikerül fényre hozni a példaképet, Boldog Ilonát, az annak köszönhető, hogy fennmaradt a 13. század végén írt legendája, amit a 15. század elején

<sup>35</sup> „Ipsaque (sc. Helena) ad completorium venire non potuerat propter occupationes operis, in quo frequenter se occupabat tam in serviciis quam in aliis operibus videlicet in preparatione coquinae et in incisione lignorum et aliorum similium...” (*Legenda beate Helene*.) „Ab ipsa tenera etate (sc. Margarita) cunctis vite sue diebus humilioribus claustris servitiis sese gaudenter occupari cum omnino famulatu ancillis et famulabus claustris inclusis ultra vires et condicionem suam collaborans erat coacilla et quo precellebat omnes nobilitate eo amplius preire humilitate satagebat.” (Quaedam legenda beatae Margaritae de Ungaria. In: *Catalogus fontium historiae Hungaricae* 1937–1943. i. m. II. 2011–2012.)

<sup>36</sup> „Spiritus etiam prophetie creditur habuisse (sc. Helena), quia multa predixit, quae postea completa sunt.” (*Legenda beate Helene*.)

<sup>37</sup> „Que (sc. Margarita) cum esset coram matre sua annorum circiter duorum, patre suo domino rege ducente exercitum contra Austriam requisita a matre sua, quem exitum habiturus esset exercitus, ut ostenderet Dominus, quo spiritu adulta esset gubernanda quasi prophetice respondit: »Dominus meus rex sanus revertetur, exercitus eius dispergetur, sed dux Austrie occidetur«. Quod post pauca rei probavit eventus.” (Quaedam legenda beatae Margaritae de Ungaria. In: *Catalogus fontium historiae Hungaricae* 1937–1943. i. m. II. 2009–2010.)

<sup>38</sup> MALYUSZ Elemér: Árpád-házi Boldog Margit. In: *Emlékkönyv Károlyi Árpád születése nyolcvanadik fordulójának ünnepére 1933 október 7.* Budapest, Sárkány-Nyomda Részvénytársaság, 1933. 341–384.

<sup>39</sup> ÉRSZEGI Géza: Szent Margit és Boldog Ilona. In: *R. Várkonyi Ágnes emlékkönyv születésének 70. évfordulója ünnepére.* Szerk. Tusor Péter–RHIMER Zoltán–THOROCZKAY Gábor. Budapest, ELTE BTK, 1998. 36–42.

<sup>40</sup> KLANICZAY Tibor–KLANICZAY Gábor: *Szent Margit legendái és stigmái.* Budapest, Argumentum, 1994. (Irodalomtörténeti Füzetek 137.) 21–37, 67–86.

<sup>41</sup> Augustinus THEINER: *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia.* Romae, Typ. Vaticanis, 1859. I. 282.

elküldtek Itáliába, hogy máig hirdesse Boldog Ilona dicsőségét. Az külön ajándék, hogy az írás megörökítette *gloria* az írás illusztrálására szánt miniatúráján ma is látható.<sup>42</sup>

**Tárgyszavak:**

Magyarországi Boldog Ilona; Árpádházi Szent Margit; beginák; Veszprém, Szent Katalin-kolostor; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Manoscritti, T. I. 1

Géza Érszegi

## The Miniature of Blessed Helen of Hungary (Lessons Drawn from a Sienese Codex)

Blessed Helen of Hungary was a noted inhabitant of the Béguinage House, which was established in Veszprém in the beginning of the 13<sup>th</sup> century. The stigmata she received as a reward for her exemplary life made her one of the first to bear the marks of Christ's wounds. Her life was incorporated into a legend by her Beguine mates and preserved even after they came under Dominican spiritual care (1240). At the beginning of the 15<sup>th</sup> century the Dominicans who focused on the life of Saint Catherine of Siena (who had also received the stigmata) asked for and copied the Legend of Blessed Helen, even depicting the figure of Blessed Helen receiving the stigmata. The Hungarian king Béla IV (1235–1270) entrusted his daughter Margaret to this convent in Veszprém before establishing a cloister for her on one of the islands of the Danube (then called Island of Rabbits, today it is known as Margaret Island). The princess followed a saintly life, learning the customs and order as established in the Béguinage of Veszprém and continuing to follow them after she was transferred to the island cloister. As a consequence of this, following her death Blessed Helen was regarded as the *Magistra* of Margaret. It was even believed by some that Margaret – like her *Magistra* – received the stigmata.

<sup>42</sup> Tóth László leírása szerint „...az említett sienai kéziratban, amely 1410–14. között készült, a legenda elején (f. 118.) egy N-betűs inicialében látható Boldog Ilona képe. A dominikánus apácaruhába öltözött Ilonát fején glóriával, jobb kezében és mellén a stigmából kinövő liliommal ábrázolja, míg bal kezében hosszú szárú liliomot tart. Az ábrázolás térdkép.” (Tóth 1937. i. m. 13.) Boldog Ilona idézett miniatúrája fekete-fehér változatban megjelent (*Árpád-kori legendák és Intelmek* 1999. i. m. 4. kép). Boldog Ilona ikonográfiájáról összefoglalóan lásd: STEFANIAK 2012. i. m. 63–67.

Farbaky Péter

# A párizsi Cassianus-corvina és a Corvina könyvtár lombard-ferrarai kapcsolatai

A párizsi Cassianus-corvina<sup>1</sup> a Corvina könyvtár kutatásának egyik Achilles-sarka, nemcsak kiemelkedő kvalitása miatt, hanem azért is, mert szorosan összefügg a Mátyás-kori Budán működött miniátorok problematikájával.

## A szöveg

A kódex gótikus textuális szövegét a fol. 123v-n található bejegyzés szerint Mátyásnak, Magyarország és Csehország királyának Petrus de Abbatis Burdegalensis írta le, aki Giovanni d'Aragona (1456–1485) bíborosnak, Beatrix magyar királyné legfiatalabb bátyjának másolt szövegeket.<sup>2</sup> A francia származású Pierre de Bordeaux 1481-től dolgozott Nápolyban, s három kódexben örökítette meg nevét: két, Aquinói Szent Tamás műveit tartalmazó kéziratban (az egyik elveszett, a másik az Ms. VII. B. 4. jelzetű a nápolyi Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele III. gyűjteményében), a harmadik a jelen kódex, amelyet valószínűleg Giovanni d'Aragona készítettett Mátyás számára.<sup>3</sup>

Dr. Farbaky Péter  
Művészettörténész, muzeológus,  
főigazgató-helyettes  
Budapesti Történeti Múzeum  
Kutatói területe: reneszánsz  
és barokk művészet  
E-mail: farbaky.peter@gmail.com

A kézirat szövegét ő hozhatta Magyarországra, ahol az esztergomi érsekség kormányzójaként (1480–1484), majd érsekeként (1484–1485) kétszer is járt (1480, 1483/84). Ebből a második út a valószínűbb, tehát legkésőbb 1484-ben a díszítetlen kódex a budai királyi könyvgyűjteménybe került.

Johannes Cassianus 360 körül született Scythiában (ma Dobrudzsa, Bulgária területén), vagy a szíriai Scythopolisban (ma Bét-Seán, Izrael).<sup>4</sup> Fiatal korában a Szentföldre zarándokolt, egy betlehemi kolostorban tanult, majd tíz évet élt az egyiptomi remetek és szerzetesek között. 400 körül Johannes Chrysostomus tanítványa lett Konstantinápolyban (ő szentelte diakónussá), majd Rómába utazott, itt szentelték pappá. 415-ben Marsiliában (ma Marseille) telepedett le, ahol két kolostort is alapított, itt halt meg 430–435 körül. Több művet írt a szerzetesi életről. *De institutis coenobiorum* című jelen műve 419–426 között keletkezett,<sup>5</sup> *Collationes patrum* című írása párbeszédese formában fejtette ki a szerzetesség legfontosabb jellegzetességeit.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Nápoly, 1482–1483, majd Buda, 1489–1491. A pergamenkódex 131 fóliót tartalmaz, magassága 38,5 cm, szélessége 27 cm. Őrzési helye: Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 2129.

<sup>2</sup> Thomas HAFFNER: *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456–1485)*. Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1997.

<sup>3</sup> Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 258. No. 5.5. (Pócs Dániel).

<sup>4</sup> SÖVEGES Dávid OSB: Bevezető. In: *Johannes Cassianus: Az egyiptomi szerzetesek tanítása*. Ford. SIMON Árkád, sajtó alá rend. SOMORJAI Ádám. I. rész. Pannonhalma–Tihany, Magyar Bencés Kongregáció, 1998. 7.

<sup>5</sup> Johannes CASSIANUS: *A keleti szerzetesek szabályai*. Ford. SIMON Árkád, sajtó alá rend. SOMORJAI Ádám. Pannonhalma–Tihany, Magyar Bencés Kongregáció, 1999.

<sup>6</sup> VANYÓ László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. (2 kiadás). Budapest, Szent István Társulat, 1988. 830–832.

## A két possessor: Mátyás és Ulászló

A kódex két possessorra, mégpedig két magyar uralkodóra utal, Mátyásra és utódára, Ulászlóra. A *scriptor* bejegyzése szerint a kódex eredetileg Mátyás számára készült, festészeti díszítése uralkodásának végén kezdődött el, majd a király halála után Ulászló alatt fejeződött be. Bár a címereket ekkor jól észrevehetően sok helyen átfestették, több helyen is megmaradtak a Mátyás királyra utaló monogramok, illetve emblémák.<sup>7</sup> Így a fol. 15r-n a jobb oldali bordűr trófeadíszei



1. kép. Iohannes Cassianus: *De institutis coenobiorum*. Paris, Bibliothèque nationale, Cod. Lat. 2129, fol. 40r



2. kép. Iohannes Cassianus: *De institutis coenobiorum*. Paris, Bibliothèque nationale, Cod. Lat. 2129, fol. 7r

közt kerek pajzson a „MATHIAS COR [VI?] – REX VN BO DA” felirat,<sup>8</sup> illetve a fol. 40r-n az alsó bordűr középső medaillonjában a lófejpajzs két oldalán az M R betűk, a medaillon két oldalára helyezett vázákon az M C R, a Q iniciáléba helyezett vázán pedig az M C R V betűcsoport<sup>9</sup> (1. kép).

<sup>7</sup> ZENTAI Loránd: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. *Építés-Építészettudomány*, 5. 1974. 365–371; Paola DI PIETRO LOMBARDI: Mátyás emblémái. In: *A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből*. Szerk. MONOK István. Budapest, Corvina–Országos Széchényi Könyvtár, 2004. 157–175.

<sup>8</sup> Matthias Corvinus [a VI nem nagyon látszik, lehet, hogy nincs is], Rex Ungariae Bohemiae Dalmatiae.

<sup>9</sup> CSAPODI Csaba: *The Corvinian Library. History and Stock*. Budapest, Akadémiai, 1973. 174.



A fol. 7r-n az alsó bordúrban a szövegkolumna közti tengelyben alul elhelyezett váza előtt balra a szokásos Ulászló-címeres négyelt ovális pajzsot láthatjuk, a szív pajzs megfestése durva, túldimenzionált nagyságú, hiszen a harmadik negyedben a cseh oroszlán feje is rátakar, s ez mindenképp (más kéz általi) átfestésre utal. Jobbra egy szintén ovális pajzsban vörös alapon a fehér (ezüst) cseh oroszlán áll. Ez utóbbi átfestése világosan mutatja második és harmadik negyedben a korábbi vágásos, negyedik negyedben a kettős keresztes, feltehetően Mátyás-címer nyomát! (2. kép)

A fol. 22v alsó keretdíszén, a szövegkolumna közti tengelyben egy gyöngyökkel díszített medaillonban kék alapon három címerpajzs van elhelyezve. A bal oldali, dőlt pajzs hátán kút látszódik: Mátyás emblémája, a jobbra dőlő címerpajzsa feltehetően szintén embléma került (hordó?, gyűrű?), a középső, koronával lezárt címerpajzs négyelt, az első negyedbe a vágásos magyar címet festették, a második negyedben a cseh oroszlán kapott helyet, a harmadik negyedben az osztrák címer (ez kizárólagosan Mátyásra vonatkozhat és 1485 után!), míg a negyedik negyedben kék mezőben a morva sas látszik (sakkozott vörös-fehér színezéssel). A szív pajzsban a lengyel sas utólagosnak tűnik, a negyedik negyedre való rátakarásnál pattogzik is róla a festék.

A fol. 40r-n a jobb kolumna közepe táján *Q(uintus)* incipit iniciálé látható, lila alapon. A plasztikus kék Q betű közepén kék váza áll, amelynek derekát M C R V betűk (*Matthias Corvinus Rex Ungariae*) díszítik. A felső bordúrban a kolumnaköz tengelyében egy medaillonban Mátyás emblémája, a kút látható. A keret alsó részébe a tengelyre szerkesztett medaillon került, amelyet ezüst növénykoszorú és arany külső-belső szegély ölel körül. A lila alapú, arany fénysugarak közt aranszalagok hajladoznak az M R (vagyis a *Matthias Rex*) monogramok körül. A medaillont mindkét oldalon egy-egy halfarkú tritón, illetve tritónnő fogja közre, egymásnak hátat fordítva, összefonódó farkukon égő lila színű váza áll, alsó részének felső peremén mindkét oldalon az M C R betűkkel. A középső lófej pajzs koronával díszített és négyelt, harmadik negyedében a Mátyásra utaló osztrák címerrel, a szív pajzs sasa nyilván másodlagos.

A fol. 86r-n a bordúr lila alapú alsó részén két-két, nem teljesen azonos szélességű arany, fehérrel kontúrozott akantuszinda kapott helyet, középen osztrák színekkel díszített, felfelé nyíló, íves fekvő pajzs fölött többszintes, ezüstsínű váza áll, rajta Mátyás emblémájával, a hordóval. A vázához négy különböző pajzs támaszkodik (3. kép).

A Mátyásra utaló fenti megmaradt és eltüntetett nyomok mellett a kódex átfestett díszítése az újjáalakított címerdísszel Ulászló tulajdonosi mivoltát akarta jelezni. (Az átfestést végző, durvább kéz nem feltétlenül azonos az eredeti miniátoréval). A heraldikus dísz a lengyel sasos szív pajzsval lehetett a legkönnyebben átalakítani, hiszen a magyar és cseh címet Mátyás és Ulászló is használta. Ugyanakkor Aragóniai Beatrix címere megmaradt, az övét nem festették át.

A címlap (fol. 1r) két kolumnája között drágaköves ékszeren W monogram függ és az Ulászló-címer sem átfestett, ezek a jelek arra utalnak, hogy ez a lap már teljesen Ulászló idején készült.<sup>10</sup> A stílusazonosságból arra lehet következtetni, hogy azonos művész dolgozott a kódex Mátyást és II. Ulászlót jelző lapjain, tehát 1489–1491 között készülhetett a kifestése, csak a címerátfestéseket készítette egy másik, gyengébb mester<sup>11</sup> (4. kép).

<sup>10</sup> Először megállapította: HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Budapest, Magyar Bibliophil Társaság, 1929. 161. (Új, jelentősen kiegészített, annotált kiadása WEHLI Tünde nevéhez fűződik, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992.)

<sup>11</sup> MIKÓ Árpád: *Bibliotheca Corvina – Bibliotheca Augusta*. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 402–406: 405. A kódex részletfotói a katalógusban: 37, 403, 404, 405.



## Kifestés

A kétkolumnás szövegű kódex 13 lapja gazdag keretdíszű, ezek a címlap (fol. 1r) mellett a Cassianus-írásmű 12 könyvének kezdetét jelzik: fol. 3r, 7r, 15r, 22v, 40r, 58r, 66v, 77v, 86r, 90r, 101r, 108r, tehát megfelelnek az eredeti írásmű szerkezeti tagolásának.<sup>12</sup> A többi lap általában



3. kép. Iohannes Cassianus: *De institutis coenobiorum*.  
Paris, Bibliothèque nationale, Cod. Lat. 2129, fol. 86r



4. kép. Iohannes Cassianus: *De institutis coenobiorum*.  
Paris, Bibliothèque nationale, Cod. Lat. 2129, fol. 1r

kétkolumnás, és csak iniciáléi kiemeltek. A tartalom és a díszítés között azonban a címlapon kívül hiába keresünk összefüggést.

A legdíszesebb lap a címlap (fol. 1r), amelynél a gazdag keretdíszben alul az Atya bábérkoszorúba foglalt ábrázolása látható, jobbjával áldást oszt, baljában könyvet fog. A lap középső mezőjében szerzetesek csoportjait látjuk vándorlás, tanítás, beszélgetés és imádkozás közben. Középen centrális templom kapott helyet toronnyal, kétoldalt sziklákon virágos mező várral, illet-

<sup>12</sup> Az egyes fejezetek magyar címét lásd a 4. jegyzetben idézett fordításban.

ve várossal, amely aligha a Meteórakat,<sup>13</sup> hanem inkább a mennyei Jeruzsálemet ábrázolhatja. A többi lap keretdíszé tartalmaz trófeadíszeket, emblémákat és címereket, a növényi ornamentikát gyermekfigurák és madarak gazdagítják. Színvilága különleges, a szövegmezőt körülvevő bordúr színe egy-egy teljesen kifestett lapon homogén, vörös (fol. 1r, 7r, 22v), rózsaszín (fol. 3r), kék (fol. 15r, 40r), lila (fol. 58r, 66v, 86r, 90r), zöld (fol. 77v), illetve fekete (fol. 101r, 108r). A sötét, néhányszor különleges színek, ezek árnyalatai, valamint a laparany és ecsetarany egymás ellen kijátszott ellentéte Mikó Árpád szerint olykor kísérteties hatású.<sup>14</sup> A kódex kötése nem eredeti, poncolt arany metszéses.<sup>15</sup>

## Az attribúció

A kódexet Csontos János, majd André de Hevesy (Hevesy Andor, 1879–1955) után Hoffmann Edith sorolta be az úgynevezett Cassianus-mester alkotásai közé, amelyet milánói jellegűnek mondott, és megállapította a kézirat és az 1489. január 6-án kelt Erdődi Bakócz-címereslevél rokonságát. A kódex kifestői között Hoffmann három kezet különböztet meg: a címlapot és a fol. 3r-t a fő festő készítette, a fol. 7r-t, a fol. 15r-t és a többi belső lapot egy másik mesternek tulajdonítja, a fol. 77v pedig szerinte egy harmadik mester műve. Ezzel kapcsolatban fontos megemlíteni egy, a lodi székesegyház számára Carlo Pallavicino által megrendelt kódexcsoportot, amelyet 1495-ben adott át a püspök. E kéziratokkal ugyancsak Hoffmann hozta kapcsolatba a Cassianus-kódexet. A lodi kódexekkel először Francesco Malaguzzi Valeri foglalkozott, s mutatta ki rajtuk Cristoforo de Predis lombard festő hatását. Hoffmann Csontos János nyomán felfigyelt a wolfenbütteli Tolhopff-, a budapesti Trapezuntius-, a bécsi Ptolemaeus-, a müncheni Aristeas- és Beda-kézirattal, a párizsi Arisztotelész-ősymtomatvánnal és a Holkham Hall-i Evangelistariummal való rokonságra is.<sup>16</sup> Balogh Jolán szintén átvette az attribúciót, több kódexet és a Bakócz-címereslevelet, valamint Somogy megye címereslevelét sorolta az úgynevezett Cassianus-csoportba, de nem fogadta el a Cassianus-mester Cattaneóval való azonosítását.<sup>17</sup> Berkovits Ilona Felix Petancius meghatározó szerepét emelte ki a budai miniátorműhelyben, Cattaneónak pedig egy A betű miatt a Mátyás-graduálét és a Filarete-corvinát atribuálta.<sup>18</sup> II. Ulászló 1495. évi számadáskönyvei a királyi könyvek miniátorául a madoccai apátot említik, akiről Hoffmann derítette ki, hogy neve Johannes Antonius, domonkos szerzetes volt, és azonosította a Cassianus-mesterrel.<sup>19</sup> Balogh Jolán a milánói levéltárban talált két levelet 1487-ből, illetve 1490-ből, amelyek szerint a madoccai apát ekkor Frater Johannes Antonius Cattaneo de Mediolano domonkos szerzetes

<sup>13</sup> *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Ausstellungskatalog. Schallaburg. Schriftleitung: Tibor KLANICZAY–Gyöngyi TÖRÖK–Gottfried STANGLER. Wien, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1982. (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 118.) 436–437. No. 422. (CSAPODI Csaba).

<sup>14</sup> MIKÓ 1994. i. m. 405.

<sup>15</sup> CSAPODI 1973. i. m. 174.

<sup>16</sup> HOFFMANN 1929. i. m. 92–95. Uó.: Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben. *Magyar Művészet*, 9. 1933. 42–46. Másképp különíti el a mesterkezeket MIKÓ Árpád: Nagylucsei Orbán psalteriuma. In: *Három kódex*. Szerk. KARSAY Orsolya–FÖLDESI Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Osiris, 2000. 130; illetve WEHL Tünde: Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, No. 139. 2003. 3. 81–86; 83, 85, 54. jegyzet.

<sup>17</sup> BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*. Budapest, Akadémiai, 1966. I. 530–533.

<sup>18</sup> BERKOVITS Ilona: *A magyarországi corvinák*. Budapest, Magyar Helikon, 1962. 88–96.

<sup>19</sup> HOFFMANN Edith: Der künstlerische Schmuck der Corvin-Codices. *Belvedere*, 8. 1925. 130–156: 141–151. A madoccai bencés kolostorról: F. ROMHÁNYI Beatrix: *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon*. Budapest, Pytheas, 2000. 42; TÓTH Sándor: Madocsa. In: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001. 379–380.

volt.<sup>20</sup> A madocsa apát könyvfestői mivoltát viszont Csapodi Csaba vonta kétségbe,<sup>21</sup> így személye a Corvina könyvtár újabb magyar szakirodalmából szinte eltűnt, csak Wehli Tünde számolt még vele, s írta meg nemrég a Saur-lexikonba szócikkét.<sup>22</sup>

Az 1970-es évektől a magyar és a külföldi szakirodalom között a Cassianus-csoport tekintetében fokozatosan egyre nagyobb diszkrépancia figyelhető meg. Az 1994-es *Pannonia Regia* katalógusban Francesco da Castello kérdésében Wehli Tünde és Mikó Árpád a korábbi magyar álláspontra helyezkednek, miközben Fernanda Wittgens korábbi<sup>23</sup> és Angela Daneu Lattanzi 1972-ben megjelent alapvető tanulmánya jelentősen kibővítette Francesco da Castello életművét.<sup>24</sup> Legfontosabb megállapításuk, hogy a Cassianus-csoport kódexeit is Francesco da Castellónak tulajdonítják. Stílusával és fejlődésével eddig legrészletesebben Daneu Lattanzi foglalkozott említett tanulmányában, amely átvéli az 1474 körül keletkezett lodi antifonálétól (Boston, Public Library, Ms. Med. 120.) a lodi szerkönyvekig<sup>25</sup> tartó időszakot az 1495 körüli évekig, eljutva a gótikától a reneszánszig. Francesco legfőbb jellemzői a lombard jellegű tájábrázolás és a „barbár”, anti-klasszikus, szobrászi figuraábrázolás, továbbá az egyedi színvilág. Meggyőzőek Daneu Lattanzi megállapításai a római San Pietro-templom Filarete-féle bronzkapujának hatásáról és a Cassianus-, valamint a Filarete-kódex díszítésében mutatkozó, sorolt címerpajzsok alkalmazásáról. Rámutat a ferrarai jellegzetességekre, mint például a szövegválaszték közötti pálcákra. Az újabb eredmények közt megemlítendő Ulrike Bauer-Eberhardt 1996-ban megjelent tanulmánya a nürnbergi *Historica Turcica*-kódexről, melynek díszítését Francesco da Castellónak tulajdonítja, s a schallaburgi katalógushoz képest korábbra datálja. Figyelemre méltó érve az alakok hasonló, szokatlan, átetsző ruházata a *Historica Turcica*- és a Cassianus-kódexekben.<sup>26</sup>

A magyar kutatásban elsőként a Csapodi-házaspár és Zentai Loránd reagált, elutasítólag, a kibővült Francesco-életműre.<sup>27</sup> 1999-ben a nürnbergi Jagelló-konferencián Török Gyöngyi foglalkozott a Cassianus-kódexszel, újra rámutatott a csehországi Klosterbruck/Louka-i premontrei kolostor 1499-ben befejezett graduáléjában mutatkozó hatására.<sup>28</sup> 2000-ben Mikó Árpád ismertette behatóan Nagylucsei Orbán pszalteriumát, s Hoffmann Edithet követve újra joggal állapította meg a kódex és a Cassianus-corvina közötti rokonságot.<sup>29</sup>

<sup>20</sup> BALOGH Jolán: A madocsa apát »a királyi könyvek miniatúra«. *Henszlmann Lapok*, 1927. 5. l. n. (1–7), BALOGH 1966. i. m. l. 534–535. Balogh Jolán nem fogadja el, hogy az 1482. február 21-én Frater Antonióra, illetve június 18-án Fr. Io. Antoniusra vonatkozó okmányok Giovanni Antonióra vonatkoznak, lásd 535, 2. és 3. jegyzet; BALOGH Jolán: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975. 215–216, 225–228.

<sup>21</sup> CSAPODI Csaba: Mikor szűnt meg Mátyás király könyvfestő műhelye? *Magyar Könyvszemle*, 79. 1963. 27–42.

<sup>22</sup> WEHLI Tünde: Cattaneo de Mediolano, Fra Zoan Antonio. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. Bd. 17. München–Leipzig, K. G. Saur, 1997. 315; Uő.: Középkori miniatörök. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 215–220; 217.

<sup>23</sup> Fernanda WITTGENS: Francesco da Castello. *La Bibliofilia*, 39. 1937. 237–282.

<sup>24</sup> Angela DANEU LATTANZI: Di alcuni miniatori lombardi della seconda metà del sec. XV: I. Francesco da Castello riesaminato. *Commentari*, 32. 1972. 225–260.

<sup>25</sup> Ezekről lásd Armando NOVASCONI: *Le Miniature di Lodi*. Lodi, Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, 1976.

<sup>26</sup> Matthias Corvinus 1982. i. m. 427–428: No. 413. (VIZKELETY András); Ulrike BAUER-EBERHARDT: Unknown Renaissance miniatures from Lombardy and the Veneto in Bavarian collections. *Arte Cristiana*, N. S. 84. 1996. 20–30.

<sup>27</sup> CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1976. 21, pl. LXXXIX; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VIZKELETY András. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 141–142: No. 139. (ZENTAI Loránd).

<sup>28</sup> TÖRÖK Gyöngyi: Die Ursprünge der jagiellonischen Renaissance in Ungarn während der Regierungszeit des Königs Matthias Corvinus (1458–1490). In: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Dietmar POPP–Robert SUCKALE. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum–Leipzig, GWZO, 2002. 215–226: 220–224; *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Ed. Jaromír HOMOLKA et al. Praha, 1985, 430–432; Matthias Corvinus 1982. i. m. 542–543: No. 597 (TÖRÖK Gyöngyi); Ivo HLOBIL–Eduard PETRŮ: *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*. Olomouc, Votobia, 1999. 159.

<sup>29</sup> MIKÓ 2000. i. m. 123–139.

Az igazság pillanata 2002-ben következett el, amikor a Milánóban megrendezett *Lombardia e Ungheria nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* konferencián együtt adtak elő a quattrociento lombard miniatúraművészetével foglalkozó itáliai és magyar kutatók. Mario Marubbi itt Bartolomeo Gossi, Francesco da Castello és Giovanni Antonio Cattaneo munkásságával foglalkozott.<sup>30</sup> A milánói levéltárból olyan új okmányokat publikált, amelyekből kiderül, hogy a fiatal Francesco da Castellót apja a neves Bartolomeo Gossi da Gallarate miniátor műhelyébe íratta be négy évre, 1473. február 15-én. Három másik, ugyancsak 1473-ból származó dokumentum szerint Giovanni Antonio Cattaneo, a milánói San Eustorgio domonkos kolostor szerzetese műhelyébe növendékeket fogad fel az „arte della miniatura” megtanulására.<sup>31</sup> Így Cattaneót mint miniátort nem hagyhatjuk többé figyelmen kívül. Marubbi szerint a lodi szerkönyvek díszítésére a megbízást nyilván a műhely vezetője, Bartolomeo Gossi kaphatta.<sup>32</sup> A Filarete-corvina néhány lapalji jelenetét Bernardino Butinonének tulajdonítja Paolo Galli.<sup>33</sup> Wehli Tünde a konferencia publikációjában, az *Arte Lombarda* folyóiratban,<sup>34</sup> valamint az ugyanabban az évben Modenában megrendezett kiállítás katalógusában<sup>35</sup> megjelent jelentős tanulmányában a Mátyás-udvari miniatúraművészetben megjelenő lombard hatásokat foglalta össze. Számot vetett a nemzetközi kutatás eredményeivel, de a kibővített francescói életművet nem fogadta el.

A Francescóval összefüggésbe hozott kódexcsoport Cassianus-corvina melletti másik kiemelkedő alkotása a Mátyás számára 1487/89-ben készített Filarete-kódex, amellyel legutóbb Susy Marcon foglalkozott a 2002-es modenai és a 2008-as Mátyás-kiállítás katalógusában. Véleménye szerint a miniatúradísz egyik rétege szoros analógiát mutat a Cassianus-kódexszel, s Francesco hatása ismerhető fel rajta.<sup>36</sup> Legújabbban Jonathan A. Alexander a Cassianus-csoport kódexeit újra Francesco de Castello munkásságához kapcsolta, felállítva a mester ismert alkotásainak időrendjét, s fenntartva a milánói mester kibővített oeuvre-jét, amely így továbbra is lényegesen eltér a magyar állásponttól. Ő ugyanakkor nem hisz egy Mátyás-kori budai könyvfestőműhely létezésében, ami talán azzal is magyarázható, hogy a külföldi kutatók nem veszik figyelembe a kancelláriában készült nagyszámú címereslevelet.<sup>37</sup> A Kálmáncsehi-breviárium legutóbbi magyarországi bemutatása a 2008-as OSZK-kiállításon történt, Körmendy Kinga írta a katalógus-tételt.<sup>38</sup> Ugyancsak 2008-ban jelent meg a müncheni corvinákról szóló publikáció, melyben Zsupán Edina és Ulrike Bauer-Eberhardt a Beda Venerabilis-, az Agathias- és az Aristeas-kódexe-  
ket dolgozta fel.<sup>39</sup>

<sup>30</sup> Mario MARUBBI: Miniatura tra Lombardia e Ungheria. Riflessioni su Bartolomeo Gossi, Francesco da Castello e Giovanni Antonio Cattaneo. *Arte Lombarda*, No. 139. 2003. 3. 86–99.

<sup>31</sup> Uo. 98–99.

<sup>32</sup> Uo. 88.

<sup>33</sup> Paolo GALLI: A proposito di Bernardino Butinone miniatore. *Arte Lombarda*, No. 137. 2003. 1. 18–23.

<sup>34</sup> WEHLI 2003. i. m.

<sup>35</sup> WEHLI Tünde: La pittura del libro alla corte di re Mattia a Buda. In: *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443–1490)*. Catalogo della mostra. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. Ed. Paola DI PIETRO LOMBARDI–Milena RICCI. Modena, Il Bulino, 2002. 241–247. Magyarul: *A holló jegyében* 2004. i. m. 177–191.

<sup>36</sup> *Nel segno del corvo* 2002. i. m. 194–197: No. 21; *Hunyadi Mátyás, a király* 2008. i. m. 331–333: No. 9.4.

<sup>37</sup> Jonathan J. G. ALEXANDER: Francesco da Castello in Lombardy and Hungary. In: *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Florence, Villa I Tatti, 2011. 267–291.

<sup>38</sup> *Csillag a holló árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. FÖLDESI Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008. 70: No. 11.

<sup>39</sup> *Ex Bibliotheca Corviniana. Die acht Münchener Handschriften aus dem Besitz von König Matthias Corvinus*. Hrsg. Claudia FABIAN–Edina ZSUPÁN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008. 80–82, 83–87, 91–93, 122–126.



A kutatás régóta foglalkozik a Cassianus-csoport kódexeivel, amelyek szorosan összefüggenek a lombard miniatúrafestészet 15. század végi fejlődésével.<sup>40</sup> A helyzet a 20. század első fele óta nem változott a Magyarországon megfordult lombardiai miniátorok tekintetében, változatlanul Francesco de Castello és Giovanni Antonio Cattaneo azok a mesterek, akikről írásos források bizonyítják, hogy nálunk dolgoztak. A Marubbi által közölt, a milánói San Eustorgio-kolostorbeli, Cattaneóra vonatkozó 1473-as dokumentum és azok az okmányok, amelyek szerint Cattaneo Ferrarából átköltözött a milánói San Eustorgio-kolostorba,<sup>41</sup> valamint a Francesco da Castello Kálmáncsehi-breviáriumban jelentkező erős ferrarai hatásokból arra következtethetünk, hogy Castello és Cattaneo talán már Itáliában ismerték egymást, és valamikor az 1480-as évek elején jöhettek Magyarországra. Castello 1481-ben már Magyarországon illuminálhatta Kálmáncsehi Domonkos megbízásából annak breviárium-misszáléját.<sup>42</sup> Giordana Mariani Canova, az itáliai könyvfestészet egyik legnagyobb szakértője úgy véli, hogy egy teljes milánói miniátorműhely telepedett át Budára.<sup>43</sup> A magyar kutatók Francesco életművével kapcsolatos szkeptikus véleménye egyrészt Hoffmann Edith és Balogh Jolán álláspontjához való ragaszkodással, másrészt azzal magyarázható, hogy művészetét statikusan szemlélik, s nem veszik figyelembe, hogy élete során művészete fejlődhetett, újabb és újabb impulzusokat befogadva. Ugyanakkor a Marubbi-féle dokumentumok alapján ezentúl a nemzetközi kutatásnak is számolnia kell Cattaneóval.

Lényegében ma három kódexcsoport van egymás mellett: a Kálmáncsehi-breviárium, a lodi és piacenzai szerkönyvek<sup>44</sup> és a Cassianus-csoport. Ezek között csak a nagyon minuciózus stílus-kritikai vizsgálat teremthet kapcsolatokat. Ezekből a terjedelmi korlátok miatt most csak néhányra világítunk rá. A Kálmáncsehi-breviárium egyik lapja (fol. 211v) O iniciáléjának Gnadenstuhl-ábrázolása biztosan azonos kéz munkája a lodi szerkönyvek 1. könyvének hasonló részletével (Ms. Laud.1., fol. 191r). A Szentháromság tagjainak hasonló konfigurációja, s főleg a fejtípusok, kiváltképp az Atya feje biztosan ugyanazon művész alkotásai.<sup>45</sup> Végül a lodi szerkönyvek 4. tagjának két iniciáléjában (Ms. Laud. 4., fol. 2v, 31r)<sup>46</sup> a tájábrázolás háttérben jelentkező kiemelt, teraszos jelleg nagyon emlékeztet a Cassianus-corvina címlapján a háttérben jelentkező fantasztikus, felmagasodó hegyekre. De nagyon hasonló a kódexek díszítései között a figurák arcfelépítése és formálása, a keretezés és kolumna-elválasztás megoldása, az ornamentika kialakítása a medaillonokkal, az itt-ott jelentkező gyöngysorok, az alacsony hajlású kupolákkal lezárt épületek és a táj ábrázolása. Már a fenti néhány érv is megteremti a koherenciát a Kál-

<sup>40</sup> Mirella LEVI D'ANCONA: *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1970. 77–90; DANEU LATTANZI 1972. i. m. 227, 239, 246.

<sup>41</sup> Florio BANFI: Fra Zuan Antonio Cattaneo O. P. *Memorie Dominicane*, 1932. 214–216.

<sup>42</sup> Korábban a bécsi Liechtenstein-gyűjteményben, ma a Pierpont Morgan Libraryben, G. 7. jelzeten. Lásd HOFFMANN 1929. i. m. 112, és uo. WEHLI 259, szerintük több kéz műve. A Kálmáncsehi-breviárium keretdíszének neoplatonikus vonatkozásairól legújabban lásd ZSUPÁN Edina: *Philosophia picta*. A firenzei újplatonizmus budai recepciójához. In: *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. Szerk. BOKA László–FÖLDESI Ferenc–MIKUSI Balázs. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat, 2008. 193–213.

<sup>43</sup> Giordana MARIANI CANOVA: *The Italian Renaissance Miniature*. In: *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination*. Exhibition catalogue. London, Royal Academy of Arts–New York, Pierpont Morgan Library. Ed. Jonathan J. G. ALEXANDER. München–New York, Prestel Verlag, 1994. 21–43: 32.

<sup>44</sup> Mindkét kódexcsoport 1475–1480 között készült. A piacenzai szerkönyvekről legújabban: *I corali benedettini di San Sisto a Piacenza*. Catalogo della mostra. Bologna, Museo Civico Medievale. A cura di Milvia BOLLATI. Bologna, 2012. 45–66. Erre a publikációra Pócs Dániel hívta fel a figyelmemet.

<sup>45</sup> MARUBBI 2003. i. m. 88, fig. 7, 8.

<sup>46</sup> NOVASCONI 1976. i. m. 112, 140.



máncsehi-breviárium, a Cassianus-csoport kódexei és a lodi szerkönyvek egy részének kifestése között. Francesco da Castello és Giovanni Antonio Cattaneo talán Beatrix nővére révén kerülhetett Ferrarából Budára az 1480-as évek elején. Francesco és Carlo Pallavicino lodi püspök Corvin János és Bianca Maria Sforza készülő kézfogója kapcsán kerülhetett kapcsolatba egymással (Budán keresztül), így juthatott Francesco a püspök szerkönyvei megbízásának egy részéhez. Az utóbbi apja, Orlando Pallavicino ugyanis fontos szerepet játszott Corvin János tervezett esküvőjében.<sup>47</sup>

Teljesen reflektálatlan ugyanakkor az a levél, amelyet egy bizonyos Francesco da Castello 1498-ban írt Isabella d'Estének arról a vágyáról, hogy szeretne valamilyen művet Andrea Mantegna kezétől.<sup>48</sup> Egy amerikai történész felhívta a figyelmet a humanista Francesco da Castellóra, az Esték ferrarai udvari orvosára, aki szerette a miniátorákat, és 1511-ben halt meg.<sup>49</sup> De vajon azonosítható-e a mi Francesco da Castello miniátorunkkal, vagy inkább két különböző személyről van szó? Mark L. Evans véleményével szemben úgy gondoljuk, hogy a kérdés még nincs lezárva, erre a következő évek kutatásainak kell választ adniuk.

### **Tárgyszavak:**

ókeresztény egyházatyák; Cassianus; Mátyás; II. Ulászló; Cassianus-mester; Francesco da Castello; lombard reneszánsz miniatúraművészet; Bibliotheca Corvina; budai könyvfestészet

Péter Farbak

## **The Lombard-Ferrarese Connections of the Bibliotheca Corvina and the Cassianus Corvina**

The Paris Cassianus Corvina (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 2129) is one of the Achilles heels of scholarship on the Bibliotheca Corvina, not only due to its fine craftsmanship, but also because it is closely linked to the question of miniaturists working in Buda at the time of King Matthias. The codex is one of the significant products of the illuminator workshop of Buda. According to an entry on fol. 123v, its Gothic textualis script was written for Matthias, king of Hungary and Bohemia, by Petrus de Abbatis Burdegalensis, who copied texts in Naples for Cardinal Giovanni d'Aragona (1456–1485), the youngest older brother of Beatrix, Queen of Hungary. The codex was presumably commissioned by Giovanni d'Aragona for Matthias Corvinus. In all likelihood it was he who took the manuscript to Buda, where he travelled twice, first as the regent of the Archbishopric of Esztergom (1480–1484), then as Archbishop (1480, 1483/84). He probably did so during the second of these two visits.

<sup>47</sup> Lodi és Magyarország szoros kapcsolatát jelzi, hogy egy 1486. december 21-én kelt irat szerint Ascanio Sforza kicserélte Lodi és Szekszárd apátságát Eger püspökségeért cserében. Erről Hoffmann Edith nyomán lásd DANEU LATTANZI 1972. i. m. 259, 17. jegyzet.

<sup>48</sup> Mark L. EVANS: *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination* 1994. i. m. (Recenzió.) *Renaissance Studies*, 9. 1995. 319–341: 328.

<sup>49</sup> Diane Yvonne GHIRARDO: Lucrezia Borgia as entrepreneur. *Renaissance Quarterly*, 61. 2008. 53–91.

The illumination of the codex was done for King Matthias. This is supported by the scribe's abovementioned entry, the inscription "MATHIAS COR VI – REX VN BO DA" on fol. 15r, as well as the groupings of the three letters MR, M C R and M C RV on fol. 40r, the emblems of king Matthias, and in more than one instance the traces of Matthias' coat of arms underneath that of his successor, Ladislaus II. Yet at the same time the coat of arms of Beatrix of Aragon remained and was never painted over. 13 folios of the codex, written in double columns, have a richly decorated border. Apart from the front page, they are placed at the beginning of the book's 12 chapters: 3r, 7r, 15r, 22v, 40r, 58r, 66v, 77v, 86r, 90r, 101r, 108r. The most ornate of these sheets is the front page (fol. 1r, *fig. 4*), on which at the bottom of the decorative border the figure of God the Father is depicted within a laurel wreath, conferring a blessing with his right hand and holding a book in his left. In the middle of the sheet one sees a group of monks and at the centre of the group a centrally planned church. On either side one sees cliffs, flowery fields, a castle and a city, which may represent Heavenly Jerusalem. Between the two columns the monogram W hangs from a precious stone jewel, suggesting that this folio was made entirely during the reign of Ladislaus. The borders of other sheets contain trophies, emblems and coats of arms. The floral decorations are embellished with figures of children and birds. The (partly repainted) coats of arms on these sheets already refer to Ladislaus. The stamped, gilt-edged binding of the codex is not the original.

Johannes Cassianus (c. 360 – c. 435) wrote several works on monastic life. The work of his that is under discussion here, *De institutis coenobiorum*, is a treatise on monastic life and dates from between 419–426. The codex was classified as a work by the so-called Cassianus Master by János Csontos, then André de Hevesy and Edith Hoffmann, who regarded it as having a Milanese character and identified the master as Fra Zoan Antonio Cattaneo de Mediolano. Jolán Balogh also accepted this attribution and included more codices, the Bakócz letter patent of coat of arms, and Somogy county's letter patent of coat of arms in this group. In the fairly homogenous decorations of the Cassianus codex, which have a Lombard-Ferrarese character, three separate masters have been identified. The view among international scholars with respect to attribution has increasingly differed from the view of Hungarian scholars, which has remained unchanged now for decades. Essays by Fernanda Wittgens (1937), Angela Daneu Lattanzi (1972), Armando Novasconi (1976) and Ulrike Bauer-Eberhardt (1996) and Mario Marubbi's recent document-publications (2003) have significantly expanded the oeuvre of Francesco da Castello. On the basis of critical analyses of style, they have attributed the Cassianus Codex to the Milanese master. Jonathan A. Alexander has also recently come to share this view.

Ivan Gerát

## Notes on the Iconography of the Altar of the Holy Cross in Sabinov (Zeben, Kisseben)<sup>1</sup>

Dr. Ivan Gerát

Művészettörténész

a Szlovák Tudományos Akadémia

Művészettörténeti Intézetének

(Ústav dejín umenia SAV) igazgatója

Kutatási területe:

középkori művészet, képi legendák,

ikonográfia, ikonológia,

művészettörténeti metodológia

E-mail: ivan.gerat@savba.sk

From the point of view of iconography, the Altar of the Crucifixion in the Church of St. John the Baptist at Sabinov (*ill. 1*) is a remarkable composition, on which various unique motifs can be found. Only comparison with the book culture of the time enables us to identify some of them.

The sculptured group in the shrine of the altar represents the Crucifixion between the Virgin Mary and the Apostle John against a gold background. St. Mary Magdalene below the feet of Christ embraces the cross, which points, with its irregular shape and cut off branches, to the mystical tradition of the tree of life. The fervent gesture of embracing the cross can also be understood as a symbolic summary of the iconographic program,

which is generally directed towards the role of the cross in the history of salvation and its importance for the life of Christians.

The group of sculptures in the predella of the altar represents Christ falling under the cross held by two men. The unusual position of Jesus' body, falling on his back, intensifies the communication of this figure with the viewer and with the centre of the altar. The paintings at the sides of the predella represent standing figures of the Roman apostles and their usual attributes – Peter holding the keys to of heaven and Paul holding the sword with which he was executed. Both look towards the centre as quiet witnesses of an important moment during the Saviour's journey to Calvary.

The paintings on the feast day sides of the altar wings also interpret the theme of the cross. Those on the left depict the events connected with the discovery of the cross by St. Helena. The upper scene shows her dispute with the Jews. According to the Golden Legend, the saint threatened to burn Jews, who strove to keep secret the site of the Crucifixion of Christ.<sup>2</sup> This motif is depicted on the Lent side of the Altar of the Crucifixion in Bardejov (Bártfa, Bartfeld) from before 1500, where the Empress points to a fire, burning between her and the frightened or plead-

<sup>1</sup> Supported by the VEGA agency grant N. 2/0007/11: "Studies about the poetics of pictorial narrative in the Middle Ages" at the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava.

<sup>2</sup> *Iacopo da Varazze: Legenda aurea*. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo MAGGIONI. Firenze, Sismel, 2007. 520: "Cum ergo illi [=Iudei – I.G.] ante reginam stetissent et illa eos interrogasset de loco ubi fuerat dominus crucifixus et ipsi locum nullatenus indicare uellent, iussit eos omnes igne cremari." Cf. also: Barbara BAERT: The Wall Paintings in the Campanile of the Church of S. Nicola in Lanciano (c. 1300–1400): Reading an Unknown Legend of the Cross in the Abruzzi. In: *Reading Images and Texts*. Ed. Mariëlle HAGEMAN–Marco MOSTERT. Turnhout, Brepols, 2005. 311–365: 326–327. Works from our territory are not mentioned by Barbara BAERT: *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*. Leiden, Brill, 2004.

ingly gesticulating Jerusalemites.<sup>3</sup> The Sabinov scene is much less dramatic, in accordance with the conventions of the time.<sup>4</sup> The Empress, with her servant behind her, shows her sceptre to four Jews. Since its form resembles a cross, she may be using it as a visual aid. It seems that nobody has noticed the cross, inconspicuously glowing on the ground between the two groups.

The lower scene shows how the saint verified the authenticity of the Holy Cross and used its power. The Empress holds the cross and places it on a woman lying motionless in bed covered by a black blanket.<sup>5</sup> The woman has a white veil on her head and closed eyes, making it unclear whether she is alive. The assistant behind the bed is holding another two crosses. It is still not clear which cross is the true one, so all three need to be handled with reverence. They do not touch the crosses with bare hands, but hold them with the help of white cloth. The event is connected with the typical medieval faith in the miraculous power of relics. According to the Golden Legend, the wood of the Cross had the power to heal even before Jesus was crucified on it.<sup>6</sup> Fragments of the Cross were venerated as precious relics in medieval Europe. The pictures on the right wing of the Sabinov altar, depicting the ceremonial carrying of the Cross by an Emperor, express the power-political dimension of this veneration.



1. The Altar of the Holy Cross, Church of St. John the Baptist at Sabinov (Kisszeben), around 1520

<sup>3</sup> Cf. Alexander JIROUŠEK–Gabriel DROBŇIAK: *Chrám sv. Egídia v Bardejove. The Church of St. Aegidius at Bardejov*. Košice, Sása, 1998. 50–51; Dénes RADOCSAY: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, Akadémiai, 1955. 269; Libuša ČIDLINSKÁ: *Gotické křížové oltáře na Slovensku*. [Gothic winged altars in Slovakia.] Bratislava, Tatran, 1989. 30 dates the altar to 1480–1490.

<sup>4</sup> According to the research at: <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/> (visited 3. 8. 2012) the fire is not seen in the scenes from Herzogenburg (about 1500), Magdalensberg, (1502), Ljubljana (about 1500), or Augsburg (1502). However, in the picture from Neuberg an der Mürz (1505) the background of the dispute includes a scene where Helena has the defiant guardian of the secret Judas thrown into a well, so that he will suffer from hunger.

<sup>5</sup> This iconographic solution of the scene was not obligatory. In Bardejov, the effects of the Cross are tested by a man previously identified as the guardian of the secret. He holds the relic in his bare hands and places it on a woman in a white sheet. She is sitting with clasped hands on a bier placed in front of the gates of the city. Helena stands at the side with courtiers, humbly bowing her head and with her hands crossed on her breast. She is only a witness of the miracle worked by the Cross. At Sásová (Zólyomszászfalu, Sachsendorf), the scene occurs in the country. The revived person lies directly on the ground. Only her head is supported by a cushion. The heavy cross of rough unworked wood has to be held over her by two assistants. No courtiers accompany Helena, only a monk in a white robe and hood, who already sits on the cross in the scene of its discovery.

<sup>6</sup> *Legenda aurea* 2007. op. cit. 516: „...ex uirtute ipsius ligni traditur ibidem fieri et atque commotionem et infirmorum curationem.”



2. The Altar of the Holy Cross, Church of St. John the Baptist at Sabinov (Kisszében), around 1520. Paintings on the closed wings of the retablo

The scenes on the right wing recall the humility that the Church demanded even from the potentates in relation to relics. The legend of the miraculous reprimanding of the Emperor Heraclius, when he returned the Cross to Jerusalem recalls this demand. It was liturgically commemorated in connection with the feast of the Exaltation of the Holy Cross on 14 September.<sup>7</sup> In the lower picture, the Emperor Heraclius is wearing a red robe and riding a white horse. He is carrying the Holy Cross on his shoulders back to Jerusalem, from where it had been stolen by the King of Persia, Chosroes II.<sup>8</sup> However, he could not enter the city, because *“the stones of the gate suddenly fell and closed it like a continuous wall”*<sup>9</sup> This story was already recalled at the end of the 15<sup>th</sup> century on the Altar of the Holy Cross at Bardejov. An angel flies in front of the Emperor, and according to the legend he had to carry the Cross. However, as on the Bardejov altar, the angel holds an inscribed ribbon. Its text points to the humility of Christ, who did not enter Jerusalem in kingly splendour, but on a modest donkey: *“Rex gloria non diademate coronatus sed humilli asello intravit”* (*“The King of Glory did not enter crowned with a diadem, but humbly on a donkey”*). The angel’s message made the Emperor regret his behaviour.<sup>10</sup>

The upper scene shows the results of the Emperor’s repentance. He entered the city on foot with bare feet wearing a simple

<sup>7</sup> Cf. *Legenda aurea* 2007. op. cit. 1038–1046.

<sup>8</sup> On the history of the theme see: BAERT 2005. op. cit. 314.

<sup>9</sup> *Legenda aurea* 2007. op. cit. 1040: *“Cum autem de monte oliueti descendens per portam qua dominus passurus intrauerat in equo regio et ornamentis imperialibus ingredi uellet, repente lapides porte descenderunt et inuicem quasi unus paries se clausuerunt. Super quo cunctis stupentibus angelus domini signum crucis in manibus tenens portam apparuit dicens: «Cum rex celorum ad passionem per hanc portam intraret non cultu regio, sed humili asello ingrediens humilitatis exemplum suis cultoribus dereliquit.»”*

<sup>10</sup> Apart from the general message, the theme could also refer to the ceremonial rituals of carrying the cross, documented in the case of some German archbishops. An example from the 11<sup>th</sup> century is found in the book of Pericopes of St. Erentrude (München, BSB, Clm 15903), fol. 86v. (Georg SWARZENSKI: *Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. 2: Die Salzburger Malerei. Von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*. Leipzig, Hiersemann, 1913. [=Stuttgart 1969.] 87 and ill. 195.) The angel holds a sword here. The author also mentions a similar scene in the Psalter of St. Elizabeth in Cividale (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Cod. CXXXVII) and in wall paintings in Braunschweig Cathedral. The idea of carrying the Cross to Jerusalem became topical again at the time of the Crusades. Cf. BAERT 2005. op. cit. 315, 333.



white robe. Although the legend says that he took off everything except his shirt, in our picture the crown is left on the Emperor's head as an indication of his identity. As a result of the ruler's humility, the gate is opened to him "on an order from heaven".<sup>11</sup>

Seven pictures on the closed wings of the altar depict pairs of saints (*ill. 2*). The fourteen large figures, identified by their attributes, mostly stand quietly in relatively flat spaces in front of grey walls and strips of sky. Although George waves his sword above the dragon at his feet, Pantaleon holds his hands motionless above his head and Christopher looks at the child he is carrying on his shoulder, these elements of movement are thoroughly subordinate to the given format. They can be regarded as moderate enlivening of otherwise static figures. The headless Denis calmly holds his severed head wearing a mitre on a book in front of him. Margaret does not even notice the dragon, which inquisitively raises its head under her skirt. All seven pictures are mainly concerned with portraying a harmonious community of saints beyond the limits of this world. The earthly events lose their drama and are reduced to symbols identifying the heroes and heroines of the Christian faith. Only the eighth picture, placed in the lower right part on the fixed wing and entirely hidden when the movable wings are open, is different. The following lines are concerned precisely with this picture (*ill. 3*).

The radical distinctiveness of the eighth picture lies in various features, which immediately attract the attention of the viewer. The man, whose body, in contrast to the other saints, is uncovered, with only a white cloth over his loins, sits on a wooden stool and looks upwards to the right. The intensively bleeding stumps of his severed hands with slightly protruding bones are more shocking than the man's uncovered body. As if this mutilation is not enough, an expressionless moustached man wearing some sort of military cap is brutally attacking him with an axe. It seems that he has just failed to chop off the outstretched foot of the seated man, where a bleeding wound can already be seen. Then the viewer notices the sev-



3. The Martyrdom of Saint Adrian of Nicomedia.  
Panel painting on the Altar of the Holy Cross, Church of  
St. John the Baptist at Sabinov (Kisszeben), around 1520

<sup>11</sup> The Sásová Altar of Sts. Helena and Aegidius (about 1520 – cf. ČIDLINSKÁ 1989. op. cit. 73 and *ill. 44*; RADOCSAY 1955. op. cit. 358) includes a similar scene, in which a statue of a prophet decorates the gate of Jerusalem. Since the previous scene is lacking, the miracle that forced the Emperor to be humble is missing. There is also no angel. The man in a white robe, holding the raised cross with the help of an assistant, is not wearing a crown, so it is necessary to ask whether it is really Heraclius. The participants in the procession include an Empress very similar to St. Helena in the other scenes of the altar. The events involving Heraclius occurred around 620, while Helena died in 330. Therefore, the Sásová composition does not depict the same event. (RADOCSAY 1955. op. cit. 463 and ČIDLINSKÁ 1989. op. cit. 73 describe the scene without further commentary as the "Exaltation of the Holy Cross"). It is probably a procession in which St. Helena brought the Cross into Jerusalem. The change could also have occurred thanks to the connection of the feastday of the Discovery of the Cross on 3 May with that of the Exaltation of the Cross on 14 September. Such a combination suited the Franciscans, notable for their presence in Jerusalem, as well as the emphasis on humility and poverty. (Cf. BAERT 2005. op. cit. 316, 330, 338.)

ered hands of the saint, placed on a greenish cloak, which covers the folded hands of a woman in the background. The cruel action is happening in an indefinite interior, probably a room with grey walls reaching up to the upper edge of the picture and broken by two windows, which open onto a blue sky. A cross is placed in a slanting position in the right window towards which the tortured man is looking. Its lower part disappears behind the bottom of the window. Although the cross is relatively small, a crucified body can be seen relatively realistically depicted on it. What is this story about? Who is being chopped up? Why? Who is collecting the precious pieces of his body? Why does the Crucified Christ appear in the window? There were no satisfactory answers to these questions up to now. I believe that answering these questions will contribute to the popularity of this painting, which is a remarkably high quality work of art, apart from its drastic theme.

The existing literature gives little help with identifying the theme. The standard works describe it only as a “saint whose hands and feet are being chopped off”.<sup>12</sup> The possibility that the scene could represent the execution of St. Stanislaus has been mentioned, since his body was chopped up into pieces.<sup>13</sup> This interpretation would have some logic in relation to the trade routes, by which it was relatively easy to travel from Sabinov to Cracow, the centre of the cult of St. Stanislaus. However, in spite of this, it is unsatisfactory because many details of the picture remain unexplained and they contradict well-known information about how St. Stanislaus died. The frustrating feeling of lacking an explanation vanishes only after comparison with the illustrations of the Lives of the Saints (*Der Heiligen Leben*), one of the most successful hagiographic works in a vernacular language in Central Europe. The legends were written in German before 1521. They are found in 197 manuscripts and were printed 41 times.<sup>14</sup> Some editions offer wood-engraved illustrations as well as text. Important Nuremberg artists such as Michael Wolgemut and Wilhelm Pleydenwurff<sup>15</sup> cooperated with the publisher Anton Koberger, the first great entrepreneur in the book trade. Koberger, father in law of Dürer, had his representatives in Vienna, Buda, Prague and Cracow.<sup>16</sup> Therefore, the works he published could easily reach the workshops of artists working on Church orders in the towns of the Kingdom of Hungary. These books include an edition from 1488 illustrated with 254 wood engravings.<sup>17</sup> One of them depicts a very similar scene (*ill. 4*).<sup>18</sup>

In the centre a saint is sitting on the ground with his head slightly inclined and his gaze fixed on heaven. Only a bleeding stump remains from his right arm. The executioner holds his left arm over the block, and swings an axe to chop it off. A kneeling woman dressed in red kisses

<sup>12</sup> RADOCSAY 1955. op. cit. 175, 359; ČIDLINSKÁ 1989. op. cit. 72. For the first identification of the theme: Ivan GERÁT: *Martyrium sv. Adriána v Sabinove*. (The Martyrdom of St. Adrian at Sabinov). *Pamiatky a múzeá: revue pre kultúrne dedičstvo*, 61. 2012. 4. 20–22.

<sup>13</sup> Ivan GERÁT: Poznámky k vizuálnej topike stredovekých obrazov martyrií na Slovensku. (Notes on the visual topic of medieval pictures of martyrdom in Slovakia). *ARS*, 44. 2011. 159–181: 178, 92. note.

<sup>14</sup> Werner WILLIAMS-KRAPP: *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters: Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*. Tübingen, Niemeyer, 1986. 188.

<sup>15</sup> Hans Dieter HUBER: Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien. In: *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*. Hrsg. René HIRNER. Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997. 19–36: 21.

<sup>16</sup> Ingrid ČULISOVÁ: Prints as Commodities. The Circulation and Reception of Schongauer's prints in Central Eastern Europe. In: *Van Eyck to Dürer. Early Netherlandish Painting & Central Europe 1430–1530*. Exhibition catalogue. Bruges, Groeningemuseum. Ed. Till-Holger BORCHERT. Tiel, Lannoo, 2010. 113–121: 114.

<sup>17</sup> Hans LÜLFING: Koberger, Anton. In: *Neue Deutsche Biographie*. 12. Berlin, Duncker & Humblot, 1980. 245–246. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118563890.html> (visited 28. 4. 2013).

<sup>18</sup> *Der Heiligen Leben. Sommer- und Winterteil*. Nürnberg, Anton Koberger, 1488. 311 (according to the pagination in the work CLii = 152). Digital version – permanent identifier: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027260-1. Identifier of the page: [http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0002/bsb00027260/image\\_311](http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0002/bsb00027260/image_311) (visited 28. 4. 2013).

the saint's severed hand. It is probable that the saint's legs, partly hidden by the figure of the woman, are also mutilated, because a foot, cut off in the middle of the instep, lies on the ground in the foreground. The wood engraving illustrates the legend of St. Adrian of Nicomedia. The rarity of the motifs that are common to the wood engraving and the Sabinov paintings, are enough for us to state that they are pictures of the same theme, but the differences between the two works are too great for the wood engraving to be the direct proto-type of our painting. However, the wood engraving clearly presents a legend or group of legends, in which we can find answers to the questions asked above. Knowledge of Adrian's story substantially contributes to explaining the meaning of the Sabinov painting.

Saint Adrian of Nicomedia, whose limbs were chopped off, was originally a rich pagan and an officer in the Roman army.<sup>19</sup> He was converted to Christianity after being impressed by the testimony of Christians, who were executed for refusing to worship pagan gods during the visit of the Emperor Maximianus to Nicomedia. The woman, who piously devotes her attention to the severed hand or hands, is Adrian's wife, the zealous Christian Natalia. After her husband's martyrdom, she succeeded in saving one or in some versions both of his hands. According to the legend, she had to get into the prison where the torture happened, secretly in male clothes. The Sabinov picture, like some others, ignores this motif of the literary version. Natalia's clothes, hat and veil are undeniably feminine. Her slightly inclined head is surrounded by blue sky visible through a window in the background. Pain prevails in the expression with which she looks at her husband's severed hands or directly at Adrian, although according to the text of the legend, she accepted his suffering as something that would increase his merit.

The importance of the Sabinov painting is increased by the fact that this dramatic theme was depicted almost exclusively in book miniatures.<sup>20</sup> In Austria they include the illuminations of the Golden Legend from 1446.<sup>21</sup> This composition also differs from that in Sabinov. The sexless na-

<sup>19</sup> For this reason he also became the patron of soldiers and is often depicted in iconic images wearing armour. A detailed review of the sources for the saint's life is given in: *Legenda aurea* 2007. op. cit. 1640.

<sup>20</sup> Examples include the illustrations for the legend written by King Louis XI of France in 1483 (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Ser. Nov. 2619). An exception is a silver relief on the reliquary of Sts. Adrian and Natalia at Leon in Spain from about 1150, now Chicago, Art Institute. Cf. Anneliese SEELIGER-ZEISS: Adrian von Nikomedien. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 5. Hrsg. Wolfgang BRAUNFELS. Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1973. 36–38. In the illuminations of a French manuscript of the Golden Legend (about 1445–1465) in the Pierpont Morgan Library in New York (M.672-5, IV, fol. 69v) the scene occurs with rich genre details in the courtyard of a house. (For this and other examples cf. Index of Christian Art, Princeton.)

<sup>21</sup> Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 326, fol. 191v. It is the only picture of this theme in the database: <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/>. The Sabinov work is identified here only in general terms as: "Martyrium eines Heiligen".

## Adriano

Dem kind erlobet was, das ward er gar auf der  
maffen frey, und dancet ensem herren mit an  
dacht und ausser ließen frauen seiner weidige  
mutter. Die weyl kam der bischoff in sy kloster  
als im sy framen entboten herren, und er hat  
ein Capitel, und straffte die eben im gar ser  
und treyff er auf dem Capitel, und funde da  
yon paffen zu ir das sie erfuhen ob den al  
sonne da funden sy selbster singt an ir das  
sagen sy dem bischoff des wolle er mit gelan  
den, und ging selber zu ir und vord die war  
hoye, da er ir zu fassen vñ hat sy durch got  
sy se im vergeb das er sie gestrofft hat, und  
strafft alle die frauen die das von ir gesaget  
herren. Da die eben im das sah da sey, ir gar  
bey, vñ viel für den bischoff, vñ bescheet all  
ir fund, und sagt im da wie ir euse liebe fram  
geschaffen hat, das na den bischoff gepreunt  
der, und funde die saxon paffen zu dem cyrie  
del das sie in fragen von dem kind das im sy  
engel von ir herben frauen kande herren.  
Da lant der cyrie del die warheit rechte all die  
eben im. Da nam der bischoff das kind in seyn  
nen heff, und besch es zu schau geen, vñ zoch es  
mit elch auff gestliche zucht, und nach dem  
bischoffs tod ward er erwelet zu bischoff an  
soner hat da selbster.

Einmal mal sey ein guter seliger man d'vz  
stetlich eines andechtigen beschaftigete

## CLII.

beno. d' hater alle die besunderlichen an se tag  
als enser liebe fram geboen ward ein fröliche  
gesang von dem engel. Da hat er got mit grof  
son ernt sy er im fruch der warheit er allen  
an se tag und an ferne andern s'vz fram  
derich k'gefang d' engel. Da ward im durch  
ein syn geantwert das an se seligke tag ge  
bosen were die hochgebetet in sel fraw i) a  
ria in sy se weilt, vñ sprach er solt es d' heilige  
erlehen sy fund thun sy man da auch besieg  
die framen reich den hochey mit allen hymn  
lischen here, und als er es dem bapst sagt, da  
sagt er in auff den gebot dem seligen tag zu  
eyen zu lob got vñ zu eren enser liebe fraw  
seiner aller christen muer ewiglichen.  
O du hymel, die reime durch deinen engel  
bosen fun der die zu werden hat geoden d'z  
sie in seiner geburd alle ir alko das framer  
das im himmel ir auff erdrich ist. Die eret vñ  
lebe, und durch alle die tugent mit den er die  
begabe hat die in das er vñ schiff sy war die  
in syren leben mit also grof son elch lieben  
leben nach dem reime tugentliche leben, und  
den also nachfolgen das man ir seye noch in  
erwelt von der und von seinen lieben kinde  
ensem lieben herren himmlicher gescheyen  
werden Amen.

## Von sant Adriano



Adrianus was ein rey  
der hater was stark und wech  
und was ein haube vnder den bey  
den, und hat ein schöne tunge framen sy was  
gar trey und oclend die V latalia, und  
was ein christen, vñ sie vñ hat die gestangen

Ersten, und gab in offi hermen die zu essen.  
Din da Adrianus ein ier bey V latalia in der  
ee was gewesen. Da kam der kaiser d'arima  
was um die hat V lcomedian d'arima  
was um die hat V lcomedian d'arima  
was um die hat V lcomedian d'arima  
was um die hat V lcomedian d'arima

4. The Martyrdom of Saint Adrian of Nicomedia.  
*Der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil*. Nürnberg,  
Anton Koberger, 1488, p. 311

ked body of the saint with cut off feet lies on a slanting bench, in the middle of the picture, between the executioner and Natalia, who holds a severed hand. The accessible dictionaries and data bases contain no mention of any larger picture of this theme. Therefore, the Sabinov picture is probably the only monument documenting the courage to present the brutal image of Adrian's martyrdom in a format and space accessible to the wider community of the faithful.

The originality of the Sabinov work emerges when it is compared with other known versions of the theme. It seems that it is the only picture in which a vision of the Crucified Christ gives comfort to the mutilated Adrian. The martyr's face, relaxed mouth, tired expression of the eyes with partially lowered lids and carefully painted light curly hair do not aim to give a tragic impression. The picture leaves open the possibility that the saint is looking at Natalia as well as at the Crucifix, because his unfocused look testifies more to immersion in contemplation. The way the painter made the Crucified Christ present with a light cloth across his hips and a large blood stain on the forehead appears more as a timeless reference to the salvation bringing sacrifice, than as a picture of a work of sculpture present in the torture chamber. It is possible that the picture was enriched with this motif under the influence of mystical meditations on the meaning of the Crucifixion, characteristic of the mentality of the Late Middle Ages. Christ's sacrifice appears in the Sabinov work as a model and support during the humble and quiet endurance of the most difficult situation. In the context of the program of the Sabinov altar, this scene can be understood as a storyteller's interpretation of the central motif of the altar shrine – the Crucifixion. The picture supplements in a unique way the commentary provided by the scenes of the legend of the Holy Cross, depicted on the inner sides of the movable wings of the altar.

*English translation by Martin Styán*

**Keywords:**

medieval painting; legends of saints; martyrdom; Adrian of Nicomedia; altarpiece; Church of St. John the Baptist at Sabinov (Zeben, Kisszeben)

Ivan Gerát

## Megjegyzések a kisszebeni Szent Kereszt-oltár ikonográfiájához

A kisszebeni Szent Kereszt-oltár ikonográfiai programjának középpontjában a szekrény Keresztrefeszítés-csoportja és Krisztus keresztvitelének (pontosabban a kereszt súlya alatti elbotlásának) a predellán látható jelenete áll (1. kép). A bal szárny festményei azt mutatják be, ahogyan Szent Heléna megtalálja a keresztet, a jobb oldali jelenetek a keresztet Jeruzsálembe visszavivő Heraclius császár csodás megdorgálásának legendáját illusztrálják. Az oltár zárt állapotában látható képek közül hét szentek párbá állított alakját ábrázolja (2. kép). A nyolcadik kép témáját Nikomédiai Szent Adorján mártíromságaként lehetett azonosítani (3. kép). A *Der Heiligen Leben* című legendagyűjtemény nagyon hasonló jelenetet mutat (4. kép). Nikomédiai Szent Adorján eredetileg tiszt volt a római hadseregben, később keresztény hitre tért. Mivel visszautasította a pogány istenek tiszteletét, végtagjait levágva kivégezték. Mártíromsága után feleségének, Natáliának sikerült megszereznie kezét. Ezt a témát szinte kizárólag a könyvfestészetben ábrázolták, a táblaképfestészetben a kisszebeni kép valószínűleg az egyetlen példa. A képen megjelenik a megfeszített Krisztus is, ami összekapcsolja a szent mártíromságát az oltár központi témájával.



Gulyás Borbála

## Egy elfeledett armális a 16. század második feléből *Gersei Pethő János címerbővítő oklevele (1572)*

Gulyás Borbála  
Művészettörténész,  
tudományos segédmunkatárs  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
Kutatási területe:  
kora újkori magyarországi  
és egyetemes művészet  
E-mail: gulyas.borbala@btk.mta.hu

A Magyar Történelmi Társulat 1871-ben kirándulást szervezett Zemplén és Ung vármegyébe.<sup>1</sup> A Sztáray-család sztárai levéltárában többek között két 16. századi armálisra figyeltek fel, amelyeket bemutatás céljából Pestre vittek. A Társulat ülésén Fraknói Vilmos ismertette<sup>2</sup> a „zemplén-ungi kirándulás egyik legérdekesebb leleményét”: gersei Pethő (I.) János címereslevelét (1507)<sup>3</sup> és unokája, (III.) János címerbővítő oklevelét (1572).<sup>4</sup>

A korábbi armális szövege a benne említett „libri annales” kapcsán már a 18. század végén felkeltette a történészek érdeklődését,<sup>5</sup> a művészettörténeti vizsgálatok viszont csak az eredeti 19. századi újrafelfedezését követően indulhattak meg. Az oklevél azóta kitüntetett helyet foglal el a magyarországi reneszánsz miniatúrafestészet történetében. Díszítményeivel és címerképének különleges megoldásával – szerepel rajta a trónoló II. Ulászló király két gyermeke, Lajos és Anna társaságában – számos kutató foglalkozott.<sup>6</sup> Igen kvalitásos miniatúradíszre több egykorú címereslevéllel, illetve illuminált szerkönyvvel együtt a budai udvarban működő miniátorműhely tevékenységéhez köthető.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> SZABÓ Károly: A homonna-sztárai bizottság jelentése. *Századok*, 5. 1871. 676–685. A tanulmány doktori disszertációm (*Egy „magyar Zeuxis” Bécsben. Bocskay György [1510 k.–1575] kalligráfus tevékenysége*. Budapest, ELTE BTK, 2012) egyik fejezetének átszerkesztett változata.

<sup>2</sup> N. n.: A Magyar Történelmi Társulat october havi választmányi ülése. *Századok*, 5. 1871. 581–582; SZABÓ 1871. i. m. 678–681; N. n.: II. Ulászló és gyermekeinek arcképei. *Archaeologiai Értesítő*, 5. 1871. 238–240.

<sup>3</sup> Buda, 1507. szeptember 22. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (továbbiakban: MNL OL), Q, DL 86051. ÁLDÁSY Antal: *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke II. Címereslevelek*. 2. kötet, 1. füzet. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, 1923. 68–69: No. 73; NYULÁSZINÉ STRAUB Éva: *Címereslevelek jegyzéke*. (Második, javított, bővített kiadás.) Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2000. (A Magyar Országos Levéltár segédletei 7.) 15: No. 91; SZOVÁK Kornél: Gersei Pethő János címerbővítő armálisa. *Turul*, 83. 2010. 97–103; CSÍZI István: A gersei Pethő család címerének változásai az évszázadok folyamán. *Turul*, 85. 2012. 48–49. Köszönöm Rácz Györgynek, hogy erre a friss tanulmányra felhívta a figyelmemet.

<sup>4</sup> Bécs, 1572. november 14. MNL OL, P 644 (Sztáray-család levéltára), 1/b. tétel, No. 1. (ÁLDÁSY 1923. i. m. 173–175: No. 251; NY. STRAUB 2000. i. m. 23: No. 208; CSÍZI 2012. i. m. 49–51.)

<sup>5</sup> SZOVÁK 2010. i. m. 97–98.

<sup>6</sup> Például SZENDREI János: Magyar viseletképek czimeres leveleinkben. *Archaeologiai Értesítő*, 24. 1891. 398–399; HOFFMANN Edith: II. Ulászlónak egy ismeretlen arcképe. *Turul*, 41. 1927. 6–7; Gyöngyi TÖRÖK–Tibor KLANICZAY: Wappenbriefe, Buch- und Wandmalerei zur Zeit der Jagellonen. In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Ausstellungskatalog. Schallaburg. Schriftleitung: Tibor KLANICZAY–Gyöngyi TÖRÖK–Gottfried STANGLER. Wien, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1982. (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 118.) 519; uo. 527–528: No. 571. (STRAUB Éva).

<sup>7</sup> RADOCSEY Dénes: Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. Part I. *Acta Historiae Artium*, 11. 1965. 250–254; Uő.: Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. Part II. *Acta Historiae Artium*, 12. 1966. 76; *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk.: MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 473–474: No. IX-54. (ÉRSZEGI Géza–MIKÓ Árpád).





1. kép. Az 1507-es címer (MNL OL, Budapest, Q, Dl. 86051), részlet. Fotó: MNL OL



2. kép. Az 1572-es változat (MNL OL, Budapest, P 644, évr. 1572, fol. 3r), részlet. Fotó: MNL OL, Czikkelyné Nagy Erika

Jelen tanulmány tárgyául a Társulat ülésén az utóbbival együtt szintén bemutatott címerbővítő oklevelet választottuk, amely azonban 19. századi felbukkanása után – nevezetesen pár-darabjával ellentétben – ismét feledésbe merült. Pedig az igen reprezentatív kiállítású oklevél mind gazdag miniatúradísz, mind kalligrafikus részletei miatt a 16. század második felében keletkezett magyarországi címereslevelek egyik legpompásabb darabja.

Mielőtt rátérnénk az 1572-es címereslevél bemutatá-sára, még egy kérdést érdemes megvizsgálnunk. Az 1507-es oklevélen jelenleg egy hosszú, függőleges szakadás találha-tó, emiatt a címerkép jobb széle teljesen hiányzik (1. kép).<sup>8</sup> Mivel a későbbi armális címerbővítő oklevél, ezért a saját címerképén belül a régi címet megismétli (2. kép). Így le-hetőségünk adódik arra, hogy a második verziót az előbbi hiányai szempontjából vegyük szemügyre.

Bár a későbbin találhatók kisebb változtatások, mind-ezek az eredeti kompozíciót alapvetően nem módosítják. Ezért úgy véljük, hogy az 1572-es verzió az 1507-es ismere-tében készült. Ha összevetjük a két változatot, a korábbi címerkép jelenlegi hiányaival kapcsolatban néhány megál-lapítást mindenesetre tehetünk. Mivel a későbbin II. Ulászló nevének arany „W” sziglája a trónus mindkét oldalán meg-jelenik, ugyanígy két szigla szerepelhetett a korábban is. Ezt erősíti Mikó Árpád megfigyelése, amely szerint az 1507-es ábrázoláson a király ingének nyakszegélyén két „W” találha-tó.<sup>9</sup> Anna figurája fölött egykor szintén ott volt a nevét jelző arany „A” szigla, valamint fején a kis Lajoséhoz hasonló nyi-tott koronát viselt (ez részben még most is látható). Hosszú, kibontott haja a dereka alá hullott, ruhájának szoknyarésze pedig a földig ért.

Most térjünk vissza az 1572-es címereslevélhez. Gersei Pethő János címerbővítő oklevelét jelenleg a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára őrzi. Az armálisra akkor figyeltem fel a gyűjteményben, amikor a Bocskay György kal-ligráfusról szóló doktori disszertációm kapcsán azokat a cí-meresleveleket tekintettem át, amelyeket működése idején (1545–1575) a bécsi Magyar Királyi Kancellárián adtak ki.

A kalligráfus hivatalnoki pályája egész életében a Bécs-ben működő Kancelláriához kötődött. Három évtizeden keresztül állt a hivatal szolgálatában, kezdetben írnok volt, majd 1554-től magyar királyi titkárrá nevezték ki. A Kancel-lária a Magyar Királyság belpolitikai ügyeinek írásos anya-gait kiállító, oklevélkiadó kormány szervként működött,

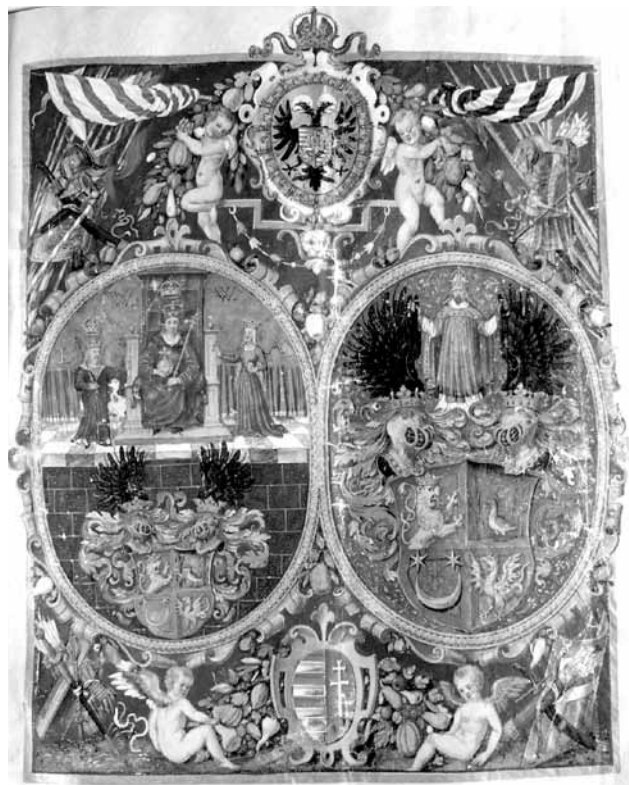
<sup>8</sup> A Társulat 1871. évi üléséről szóló beszámoló szerint a miniatúra már ekkor ilyen állapotban volt: „Azonban sajnos, az ok-mány a nedvesség romboló befolyása alatt két részre vált el, és éppen azon rész, melyet Anna képe foglalt el, elenyészett.” (II. Ulászló és gyermekeinek arczképei. 1871. i. m. 239.)

<sup>9</sup> Pannonia regia 1994. i. m. 473–474: No. IX-54.

ahol többek között az egyházi, illetve világi tisztségek adományozását intézték. A címereslevelek itteni kiállításában Bocskay egyrészt hivatalnoki minőségében, az okiratot ellenjegyző királyi titkárként vett részt, másrészt azok tényleges kivitelezésében kalligráfusként is közreműködött. Kutatásaink jelenlegi állása szerint több tucatnyi egyleveles armális, valamint négy füzet formátumú címereslevél díszítése – köztük Pethő Jánosé – köthető a nevéhez.

A vizsgált oklevél tulajdonosa, gersei Pethő (III.) János főkamrásmester (†1578) kiemelkedő tagja volt a Habsburg uralkodók magyar királyi udvartartásának.<sup>10</sup> Címerbővítő oklevele füzet formátumban készült el, amely szintén az adományozás jelentőségét emelte ki. A pergamen *libellus* négy bifólióból áll, mérete (az első levél alapján) 35,4×30,5 cm. Az első két fólió üres. A címerkép a fol. 3r-n található (3. kép). A kalligrafikus dísszel ellátott „második címlap” a két következő lapot foglalja el (fol. 3v–4r, 4. kép). Az oklevél szövege a fol. 7r-ig tart, a fol. 7v és a fol. 8r–v üres. Épségben megmaradt rajta az oklevelet kiállító Miksa főgőpcsetje és a hozzá tartozó bíbor-arany-zöld-kék selyemzsinór.

Az oklevél reprezentatív voltát az is hangsúlyozza, hogy a címerminiatura nem a szöveg élére került, hanem egy külön lapra (fol. 3r). A szokványosnál nagyobb címerkép (30,4×26,8 cm) az első lapot teljes egészében elfoglalja (3. kép). A kompozíció mind dekorativitásával, mind igényesen kidolgozott ábrázolási programjával kiemelkedik a Magyar Királyi Kancellárián ez idő tájt kiadott armálisok címerképei közül. Mestere egy arany „DH” monogramot helyezett el a kompozíció bal alsó sarkában található pajzs hátoldalán. Lehetségesnek tartjuk, hogy a miniatör Donat Hübschmannnal (1540 e.–1583) azonosítható,<sup>11</sup> aki fametszetein szintén egy hasonló, két egybefonódó kapitálisból képzett „DH” szignatúrát használt.<sup>12</sup> A lipcsei származású mester az 1550-es évek végétől egészen haláláig Bécsben működött, ahol polgárjogot is nyert. Bár neve elsősorban fametszetei

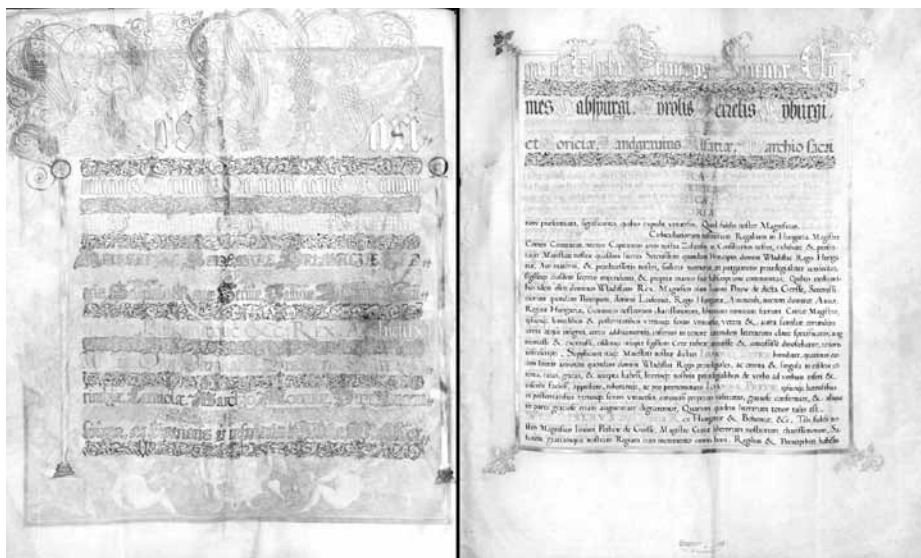


3. kép. A címerkép (MNL OL, Budapest, P 644, évr. 1572, fol. 3r). Fotó: MNL OL, Czikkelyné Nagy Erika

<sup>10</sup> Az oklevél szövege (fol. 6r–6v) is kitér rá, hogy pályáját Habsburg Mária királyné udvarában kezdte, majd katonaként V. Károly császár seregében szolgált, először a franciák ellen, majd a schmalkaldeni háborúban (1546–1547). 1549-ben bárói rangot nyert. Az oklevél szövegének másolatát lásd MNL OL, A 57 (*Libri Regii*), II, 324–325. A törökellenes küzdelmekben, például az 1556-os hadjáratban szintén részt vett. 1557–1559 között kassai főkapitány, 1563-tól komáromi főkapitány és a Magyar Tanács tagja, emellett 1561-től királyi főkamrásmester volt. Egyike volt továbbá azon kevés magyarnak, akik Bécsben saját házat tartottak fenn. Pályájához lásd PÁLFFY Géza: A magyar nemesség bécsi integrációjának színterei a 16–17. században. In: *Tanulmányok Szakály Ferenc emlékére*. Szerk. FODOR Pál–PÁLFFY Géza–TÓTH István György. Budapest, MTA TKI Gazdaság- és Társadalomtörténeti Kutatócsoportja, 2002. (Gazdaság- és Társadalomtörténeti Kötetek 2.) 325–327; PÁLFFY Géza: *A Magyar Királyság és a Habsburg Monarchia a 16. században*. Budapest, História-MTA Történettudományi Intézet, 2010. (História Könyvtár Monográfiák 27.) passim.

<sup>11</sup> JOSEF WÜNSCH: Der Wiener Maler und Formschneider Donat Hübschmann und sein Holzschnittwerk. *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, 1913. 1. 1–13; *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*. Vol. 1. Ed. Walter L. STRAUSS. New York, Abaris Books, 1975. 435–436; ROBERT ZIJLMA: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Vol. XVa. Ed. Tilman FALK. Amsterdam, Van Gendt, 1986. 100.

<sup>12</sup> A miniatúrán a monogramot három pont veszi körül. Ugyanilyen található Hübschmann egyik fametszetén, I. Ferdinánd 1564-es portréján (WÜNSCH 1913. i. m. 10: No. 28; *The German Single-Leaf Woodcut* i. m. 449: No. 14).



4. kép. A „második címlap” (MNL OL, Budapest, P 644, évr. 1572, fol. 3v–4r).

Fotó: MNL OL, Czikkelyné Nagy Erika

révén ismert a kutatás számára, a korabeli számadáskönyvekből tudható, hogy rendszeresen dolgozott festőként is az udvar, valamint a város számára.<sup>13</sup> Az a feltevés, hogy Pethő János őt bízta volna meg címerbővítő oklevelének díszítésével, annak fényében még inkább elképzelhető, hogy megrendelői között több, a bécsi udvarhoz szorosan kötődő magyart találunk. Hübschmann készítette Oláh Miklós esztergomi érsek Hans Sebald Lautensack-féle rézmetszetportréjának fametszet-másolatát (1560–1562),<sup>14</sup> továbbá azt a Miksa főherceg Pozsonyban lezajlott magyar királlyá koronázását ábrázoló fametszetet (1563), amely egy Zsámboky János szövegével megjelent és általa kiadott röplapra került.<sup>15</sup>

A gazdagon színezett és aranyozott miniatúrát egyszerű aranykeret veszi körül. Közepére két ovális kartusba a régi, valamint az új, kibővített címer került. Az aranyfonatos dísszel szegélyezett kartusokat, amelyek a kompozíció szélén némileg túlnyúlnak, rózsaszín-arany tekercsdíz keretezi. A bal oldali a régi Pethő-címer, amelyről a korábbiakban már esett szó. A jobb oldalon található új címer felfogásában ehhez igen hasonló: az adományozó uralkodó figuráját a címerrel együtt szintén megjeleníti.<sup>16</sup> A szöveg szerint (fol. 6v) a címerbővítés két sisakra, valamint az új sisakdíszekre, a sasszárnyakra terjedt ki, ezeket II. Miksa saját császári címeréből adományozta Pethő Jánosnak. Az uralkodó itt ábrázolt gesztusa ugyanezt fejezi ki: az álló figura kitárt karjával a két, sasszárnyból képzett sisakdísz tartja.<sup>17</sup> A portrészzerűen megjelenített, karakteres arcú, szakállas uralkodó díszes aranyornátusban jelenik meg, fején nyitott császári koronát visel.

<sup>13</sup> WÜNSCH 1913. i. m. 1–4. 1577-ben például II. Rudolf megrendelésére hét képet festett az új udvari viselethez (Wendelin BOEHEIM: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 7. 1888. CLXIX, Reg. No. 5374).

<sup>14</sup> RÓZSA György: Oláh Miklós legrégebbi arcképe. Járt-e Hans Sebald Lautensack Magyarországon? *Magyar Könyvszemle*, 76. 1960. 433–438; GALAVICS Géza: Személyiség és reneszánsz portré. Ismeretlen magyarországi humanista-portré: Mossóczy Zakariás arcképe. In: *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*. Szerk. GALAVICS Géza–HERNER János–KESERŐ Bálint. Szeged, József Attila Tudományegyetem, 1990. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 10.) 403–405; *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Kiállítási katalógus. Szerk.: MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. 85. No. II-1. (GÖDÖLLE Mátyás).

<sup>15</sup> ZUZANA LUDIKOVÁ: Zsámboky János röplapja Miksa magyar királlyá koronázásáról. *Századok*, 143. 2009. 976–977.

<sup>16</sup> CSÍZI 2012. i. m. 49. lehetségesnek tartja, hogy az 1507-es címernél, majd a későbbi változatok esetében is a király portréját a címer tartozékának tekintették. Hasonló királyportrék a család 17–18. századi címerein is feltűnnek (uo. 51–55).

<sup>17</sup> Vö. CSÍZI 2012. i. m. 50.



Két további címer szerepel még a kompozíció függőleges tengelyében. A felül elhelyezett császári címer az a címer tehát, amelyből a szöveg szerint a kibővített családi címer új sisakdíszei származtak. A címert fehér tekercsdísszel és arany akantuszlevelekkel ellátott kartus hangsúlyozza, kétoldalt gyümölcsfüzér és egy-egy álló, szárnyas puttó, alatta pedig groteszk ornamentika egészíti ki. A hozzá tartozó császári korona már a miniatúra keretét alkotó szegélyen kívülre került. A két Pethő-címer alatt, valamivel kisebb méretben, a magyar címer található. Ennek arany tekercsdíszes kartusát szintén gyümölcsfüzér, valamint két ülő, szárnyas puttó szegélyezi.

Istvánffy Miklós történeti munkájában úgy fogalmazott, hogy Pethő János felemelkedését a schmalkaldeni háborúban való részvétele alapozta meg.<sup>18</sup> A címerkép egésze – amely bizonyára a főkamrásmester igényei szerint készült – szintén a tulajdonos haditetteit helyezi előtérbe: a négy címer mellett a kompozíció másik fontos elemét az erre utaló trófeumok képezik. Bár a címerkép leírása a haditrófeákat nem említi, a szöveg a címerbővítés indoklásában hosszan ismerteti Pethő János katonai érdemeit: az V. Károly seregében, huszárcsapata élén eltöltött időszakot és a törökellenes harcokat (fol. 6r–6v). Itt említendő továbbá, hogy a tényleges küzdelmeken kívül Pethő János huszárjai reprezentatív udvari eseményeken is szerepet kaptak. Például 1562-ben az ő vezetésével kísérte el 400 huszár I. Ferdinándot Prágába, Miksa főherceg cseh királlyá koronázására, ahol a díszes, szokatlan felszerelésben felvonuló lovasok nagy feltűnést keltettek.<sup>19</sup> A címerképen a változatosan összeállított haditrófeák (fegyverek, például lándzsa, buzogány, szablya, zászlók, csúcsos tárcsapajzsok, egy-egy vért, páncéling, kesztyű és sisak) a mező négy sarkába kerültek. Hovatartozásukra a császári címer két oldalán megjelenített vörös-fehér magyar, illetve arany-fekete birodalmi zászló utal. A trófeumok összetétele – például a jellegzetes huszár felszerelések<sup>20</sup> szerepeltetése – azt jelzi, hogy esetükben nem hadizsákmányról, hanem a császár oldalán vívott harc megjelenítéséről van szó. Ugyanakkor található köztük egy-egy olyan darab is (íj, tegez), amely a törökellenes küzdelmeket idézi fel.

A kalligrafikus dísszel ellátott „második címlap” a két következő lapot foglalja el (fol. 3v–4r, 4. kép). Az oklevél ezen része véleményünk szerint Bocskay György kalligráfusnak tulajdonítható. Erre vall mindenekelőtt a betűk kivételes kvalitása, valamint a mintaképek kiválasztása. Olyan itáliai és német nyomtatott segédletek használatának és sajátos variálásának lehetünk itt tanúi, amely jelenség Bocskay egyéb szignált kézírataiban számos alkalommal tetten érhető. Ezenfelül a kalligráfus és megrendelője között személyes kapcsolat is igazolható, mivel Bocskay – Pethő Jánoshoz hasonlóan – 1564 után tagja volt a király mellett működő Magyar Tanácsnak. Ez az ismeretség még inkább hozzájárulhatott ahhoz, hogy Pethő az oklevél kivitelezésére a Kancellárián kiadott címereslevelek díszítése terén már nagy népszerűségnek örvendő Bocskayt kérje fel.

A kalligráfus a bal oldalon (fol. 3v) a „Nos Maximilianus” szöveg leghangsúlyosabb elemének egy fonatos fraktúr iniciálét választott („Flechtwerkinitial”), amely a német id. Johann Neudörffer egyik nyomtatott segédletéből származott.<sup>21</sup> Ez a mutató betű a Bocskaynak tulajdonítható

<sup>18</sup> „Pethő János méltóságának s böcsületinek kezdeti s nevedései is onnét foltanak.” (Istvánffy Miklós *Magyarok dolgairól írt históriája Tállai Pál XVII. századi fordításában*. Kiad. BENITS Péter. I. 2. 13–24. könyv. Budapest, Balassi, 2003. [Történelmi források I.] 16. könyv, 119; vö. PÁLFFY 2002. i. m. 326. 79. jegyzet.)

<sup>19</sup> PÁLFFY 2010. i. m. 342.

<sup>20</sup> A schmalkaldeni háborúban harcoló magyar huszárok felszereléséhez lásd KÁROLYI Árpád: Magyar huszárok a schmalkaldi háborúban. *Századok*, 11. 1877. 647–648, 842–843, 849, Pethő János említése uo. 651, 848. A huszárok itteni szerepéhez lásd még GULYÁS Borbála: Huszár–török viadatok a szász választófejedelmi udvarban (1548, 1553). In: *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010. 96–97.

<sup>21</sup> *Fraktur-Initial-Buch*. Nürnberg 1550 k. Vö. Oliver LINKE–Christine SAUER: *Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg*. Nürnberg, Stadtbibliothek, 2007. (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25.) 44–51.

címereslevelek egyik legkedveltebb típusa. Az arany fraktúr kezdősor után a kegyességi formula és a titulátúra soronként más és más betűtípussal készült, amelyek között az itáliai és német gót különböző változatai dominálnak. Egyedül az ötödik sor áll klasszikus antikva kapitálisból, erre rímel majd a szemközti oldalon a titulátúra utolsó néhány sora, valamint maga a főszöveg, amely szintén antikvával íródott. (A rendkívül igényes kivitelezés alapján elképzelhetőnek tartjuk, hogy utóbbi szintén Bocskay munkája.) Az egyes szöveg-szekvenciák színezése végig váltakozik: két-két sor arany, majd két-két sor ezüst. A változatos, növényi jellegű sorközi mustrák színe szintén soronként eltérő (fekete, ezüst, aranypettyes fekete és arany). A szöveget két, profilozott lábazattal ellátott arany szegélyléc fogja közre, amelyen egy-egy ezüstkorong található.

A jobb oldalon (fol. 4r) a kalligrafikus díszű titulátúra folytatódik. A lap első, arannyal írt sorát az itáliai Vespasiano Amphiareo segédletéből átvett, úgynevezett *bollatica* (a pápai kancellárián használatos gót) iniciálék hangsúlyozzák.<sup>22</sup> A titulátúra szín-szekvenciájában az előző laphoz képest váltás következik be, az arany kezdősor egy kék német gót textuális, valamint egy zöld rotunda sor követi, arany iniciálékkal. Ugyanakkor a sorközi növényi mustrák szín-szekvenciája folytatódik (aranypettyes fekete, arany, aranypettyes fekete). A lapon szereplő szöveget egyszerű aranykeret veszi körül, amelyet a sarkokon arabeszkok gazdagítanak. Ugyanez a keretdísz a későbbiekben az oklevél valamennyi szöveges lapján megismétlődik (fol. 4v–7r).

Gersei Pethő János címerbővítő oklevele tehát rendkívül igényes festett és kalligrafikus díszítést kapott, amely a királyi főkamarászmester udvarban betöltött státusát méltó módon juttatta kifejezésre.

#### Tárgyszavak:

miniaturafestészet; kalligráfia; címereslevél; Magyar Udvari Kancellária; Bocskay György; Donat Hübschmann

Borbála Gulyás

### A Forgotten Grant of Arms Letters Patent from the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century *The Letters Patent on the New Additions to the Coat of Arms of János Pethő de Gerse (1572)*

In 1871, at a session of the Hungarian Historical Society, two recently discovered grants of arms letters patent were presented: that of János Pethő de Gerse, Master of the Doorkeepers (1507), and that of his grandson János Pethő de Gerse, Royal Main Chamberlain confirming his coat of arms (1572). The embellishments of the earlier artefact continue to occupy a distinctive place in the history of Renaissance miniature painting in Hungary. The other artefact presented at the session of the Society, however, has since fallen into oblivion, even though the document represents one of the most outstanding examples of grant of arms letters patent in Hungary from the second half of the 16<sup>th</sup> century. In this essay I discuss this distinctive artefact, which was issued in Vienna in the Hungarian Royal Chancellery. I also venture hypotheses regarding the identity of the author of its calligraphic text (György Bocskay) and the master of the miniature depicting the coat of arms (Donat Hübschmann).

<sup>22</sup> *Un Novo Modo d'Insegnar a Scrivere et Formar Lettere di Piu Sorti...* Vinegia, 1554. Fol. BIVv–BVR (A. F. JOHNSON: A Catalogue of Italian Writing-Books of the Sixteenth Century. *Signature*, 10. 1950. 34–36.)



# Havasi Krisztina

## Pán Egerben

Dr. Havasi Krisztina  
Művészettörténész, tudományos  
munkatárs  
MTA Bölcsészettudományi Kutató-  
központ, Művészettörténeti Intézet  
Kutatási területe: a romanika  
és az Árpád-kor művészete  
E-mail: havasi.krisztina@btk.mta.hu

Ha végigtekintünk a magyarországi román kori épületplasztikát, épületdíszítő szobrászatot érintő művészettörténeti kutatás lapjain, akkor az emléanyag értékelésében döntően a stílustörténeti, stíluskritikai megközelítésmód tűnik szembe. A feldolgozás ikonográfiai (s ikonológiai) szempontjaival annál ritkábban, és a módszerből fakadóan lényegében mindig összefüggő, figurális képprogrammal, narratív képciklussal bíró (fő) művek esetében találkozunk. Itt ehhez csupán kiragadott példaként említendő az esztergomi Szent Adalbert-székesegyház *Porta Speciosája* és a pécsi székesegyház altemplomi lejáratainak domborművei.<sup>1</sup> A magyarországi román kori szobrászat és épületplasztika vizsgálatában az utóbbi szempontrendszer erősítésében fontos szerep jutott Wehli Tünde tanulmányainak,<sup>2</sup> aki többek között – Bogyay Tamás nyomdokain<sup>3</sup> – Árpád-kori templomok kapuzataiból fennmaradt figurális díszű

<sup>1</sup> A teljesség igénye nélkül (további utalásokkal) például: MAROSI Ernő: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai, 1984. (Memoria Saeculorum Hungariae 4.) 341–356; TAKÁCS Imre: Porta patet vitae. Az esztergomi székesegyház nyugati díszkapujáról. In: *Kezds és újakezds*. Szerk. BEKE Margit. Esztergom, Prímási Levéltár, 1993. (Strigonium Antiquum 2.) 53–60; DERCSÉNYI Dezső: Adalékok a pécsi domborművek ikonográfiájához. *Archaeológiai Értesítő*, 77. 1950. 90–94; TÓTH Melinda: A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a román korban. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 123–130; MAROSI Ernő: A pécsi román kori székesegyház narratív reli-eifeiről. In: „Ez világ, mint egy kert...” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA MKI–Gondolat, 2010. 549–564. Figyelemre méltó, ám a vizsgált anyag töredékessége miatt számos bizonytalanságot és nyitott lehetőséget tartalmazó figurális kompozíciók, képprogram rekonstrukciójára irányuló kísérlet például LEVÁRDY Ferenc: Abraham et les trois anges l'iconographie du relief de «Kaloça» / Ábrahám és a három angyal. A „kalocsai” dombormű ikonográfiája. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, 32–33. 1969. 31–43, 161–168.

<sup>2</sup> Amelyek egy meghatározó kutatónemzedék munkásságának köszönhetően felvirágzó, a korszakot érintő kutatások keretében (s részben az Árpád-kori kézikönyv előkészítése kapcsán) születtek az 1970-es évektől: WEHLI Tünde: A 13. századi magyarországi ívmeződomborművek kérdéséhez. In: *Árpád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus. Szerk. TÓTH Melinda–MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat 121.) 59–66; Uő.: A magyarországi késői román épület-szobrászat ikonográfiai jelenségei. *Ars Hungarica*, 8. 1980. 7–15; Uő.: Donátorábrázolások a magyarországi román kori monumentális művészetekben. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról* 1984. i. m. 357–371. Újabb adalékokkal: Xavier BARRAL I ALTET: Nouvelles propositions pour le tympan roman de Szentkirály et l'iconographie de la donatrice. In: *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. LÍVIA VARGA et al. Budapest, Argumentum, 2010. 165–182.

<sup>3</sup> Többek között: BOGYAY Tamás: Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához. *Regnum. Egyháztörténeti Évkönyv*, 1940–1941. 94–122; Uő.: Két Árpád-kori tympanondombormű Zala megyéből. *Technika*, 22. 1941. 6. 225–229; továbbá: CSEMEGI József: Románkori kapuzatok karéjdíszű ívmezői Magyarországon. *Antiquitas Hungarica*, 1. 1947. 1. 100–105; VERONIKA KAPOSY: Contribution à l'iconographie des monuments de l'époque romane en Hongrie/Adalékok románkori emlékeink ikonográfiájához. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, 6. 1955. 13–19, 78–83.

timpanonok vizsgálatának jelentőségére mutatott rá, és tematikus, ikonográfiai csoportosításuk (például *Agnus Dei*-, donátor-ábrázolások) alapvetése is neki köszönhető. Ugyanakkor e megközelítésmód/módszer alkalmazására hazai viszonylatban – a ránk maradt emléktárhely javának közismerten töredékes volta mellett – ritkán nyílik érdemi lehetőség. Ám annak oka, hogy a magyarországi romanika épületplasztikájára vonatkozó ikonográfiai kutatások eleve labilis talajon mozognak, ennél valamivel összetettebb. Egyfelől egy-egy „környezetéből” kiragadott faragvány önmagában való vizsgálata, töredékes kompozíciók túldimenzionált kiegészítése könnyen messzire (s tévútra is) vihet.<sup>4</sup> Viszont ha az elpusztult épület maradványaiból vagy faragványtöredékeinek együtteséből megismerhető „környezetre” boruló homály eloszlatása, a formai, szerkezeti összefüggések, (építés)történeti, stílárius kontextus és eredeti rendeltetés feltárása is vizsgálat tárgya, akkor a módszer kiaknázásának olyan szép példáival találkozunk, mint Bogay Tamás rajzi rekonstrukciója a zalavári bencés apátság 11. századi „oltáráról”,<sup>5</sup> vagy Tóth Sándoré a székesfehérvári Szűz Mária-prépostság egykori kapuzatáról.<sup>6</sup> Másfelől a probléma a korszak emléktárhelyének jellegében is rejlik. A korai időszakról jellemző stilizált, dekoratív növényi ornamentika (palmetta, hullámdísz stb.) sokszor eleve csak stílárius, illetve morfológiai, az ornamentelek típusaira vonatkozó megközelítést tesz lehetővé. Az 1100 tájtól (fejezetplasztikában, párkányokon, frízeken) elterjedtebbé váló figurális részletek, állatküzdelmet, vadászatot ábrázoló jelenetek, különféle állatalakok (madarak, oroszlánok, egyéb négylábúak) és keveréklények, szirének, sárkányok, kentaurok ábrázolásán keresztül általánosabb tartalmak (*Psychomachia*) és szimbólumok tárnak fel.<sup>7</sup> Jelentőségük és összefüggéseik mélyebb rétegei nehezen áthatolhatók, bár ettől függetlenül hazai példák összegyűjtése és rendszerezése – hasonlóan az *Agnus Dei*-hez – tanulságokkal is járhatna.<sup>8</sup> Hozzáteve, hogy ezek többségénél az Árpád-kori templomkapuk jobban megragadható (ikonográfiai és építészeti) keretei közül kilépve már bizonytalanabb talajra tévedünk. Hisz ezen ábrázolások eredeti építészeti kontextusa számunkra már csak ritkán ismert. Az esetek többségében fejezetplasztikához

<sup>4</sup> A „hely szelleme” köszön vissza például Somogyváron az ún. „Szent Egyed miséje” dombormű értelmezése körüli nézetekben (LEVÁRDY Ferenc: A somogyvári apátság román maradványai. *Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 165–170, 1. kép). A kérdés legújabb összefoglalása: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001. 421–422: No. V. 19. (TÓTH Melinda), vagy Székesfehérváron, ahol egy római kori domborműben az 1930–1940-es évek kutatása sokáig Szent Imre és Gellért alakját vélte felfedezni. Vö. DERCSENYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1943. (Magyarország művészeti emlékei II. sorozat. Egyes emlékek és emlékcsoportok.) 146, 77. kép.

<sup>5</sup> Ahol a faragványon látható, könyvet tartó sas figurájából és annak keretéből szerencsés módon megrajzolható volt a kompozíció, s feltehető a négy evangélista antropomorf szimbólummal övezett Krisztusra vagy annak jelképére utaló ábrázolás. BOGAY Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról. *Dunántúli Szemle*, 8. 1941. 1–2. 88–93.

<sup>6</sup> TÓTH Sándor: Két kapuzat: Székesfehérvár, Jásd. In: *Pannonia regia* 1994. i. m. 115–120.

<sup>7</sup> Jurgis BALTRUŠAITIS: *Formations, déformations. La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*. Paris, Flammarion, 1986; Paul MICHEL: *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der Ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs*. Wiesbaden, Reichert, 1979; Peter DIEMER–Dorothea DIEMER: *Christliche Hieroglyphen. Vorgotische Bauplastik als Bildrätzel. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54. 1997. 2. 235–242.

<sup>8</sup> Magyarországi vonatkozásban például a szirénhez: TÓTH Sándor: Szirén és hal. In: Uő: *Római kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*. Szerk. MIKÓ Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. (A Magyar Nemzeti Galéria szakkatalógusai I/1.) 45–48; Cs. TOMPOS Erzsébet: A pécsi székesegyház kőtárának kentauros oszlopfejezete és szirénés gyámköve. Adalék a XI. századi magyar épületplasztika ikonográfiájához. *Művészettörténeti Értesítő*, 12. 1963. 113–120; a sárkányokhoz: TÓTH Sándor: Friedrich Dahm: Das Grabmal Friedrichs des Streitbaren im Zisterzienserstift Heiligenkreuz. (Recenzió.) *Ars Hungarica*, 25. 1997. 469–470; Pócs Éva–WEHLI Tünde: Sárkány. In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. (A továbbiakban: MAMÜL.) Főszerk. KÖSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. X. Budapest, Balassi, 2010. 223–226; a nyúlhoz: CSEMEGI József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében. In: *Művésztörténeti tanulmányok*. CSEMEGI József közreműködésével szerk. DÁVID Katalin. Budapest, Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1957. (Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve, 1954–1955.) 7–12; WEHLI Tünde: Nyúl. In: MAMÜL VIII. 2008. 280.

utalhatók, így nyilván egymást is kiegészítő, többtagú „sorozat” részei lehettek (lásd például pécsi, fehérvári, dömösi pillér- és oszlopfők), vagy párkányokhoz, frízekhez tartoztak, tehát az építészeti alkotás egykori egészéhez képest marginális részleteken jelentek meg. Azonban meg lehet, hogy talán épp e marginalitásnak köszönhetően ornamensükbe szőve néha meglepő és figyelemre méltó dolgokkal találkozhatunk a román épületplasztika magyarországi emlékei között is. Az alábbiakban egy ilyen motívumhoz fűznék néhány rövid megjegyzést.

Az Árpád-kori egri székesegyház 12. század végi megújításáról tanúskodó töredékek között az utóbbi évek kutatásai nyomán körvonalazódni látszik egy olyan kisépítészeti együttes, amely nagy valószínűséggel a megemelt szintű főszentély és az azt megelőző kanonoki kórus befoglalásával (kórus-, és/vagy szentélyrekesztő), továbbá ezzel összefüggő liturgikus építményekkel (oltár, kitüntetett helyzetű sír) lehetett kapcsolatos. E rekesztő igényes kivitelű, precíz illesztésű, vékony falú és valószínűleg részben szabadon álló szerkezet volt, felépítményét a fehér márvány és vöröses színű andezittufa használata jellemezte. A rekesztőarchitektúra homlokzatait különféle méretrendű, profilozott keretű vakfülkék (és soraik) tagolták, amelyeket ornamentális párkánysávok zártak/határoltak, koronázó-, illetve esetleg övpárkányként. A márványból faragott szakaszok (az anyaghasználatból is fakadó) kvalitásaikkal és gazdagabb díszükkel egyaránt kitűntek: a rekesztő márványból készült szakaszain szerepeltek az ornamentális fülkekeretek és záradékok, az inkrusztációkkal ékes fülkehátak és márványlapok, valamint a szép metszésű kapitálisokból formált feliratok. Mindez bizonyá- ra a rekesztőarchitektúra főbb homlokzatának (homlokzatainak), a mű kitüntetett részeinek szólhatott. A székesegyház megújítására és a szentélybelső efféle felékesítésére a stílári és történeti megfontolások nyomán a 12. század utolsó évtizedében, legkésőbb az 1200 körüli években kerülhetett sor, valószínűleg összefüggésben azzal, hogy a templom 1204-ben királyi temetkezésnek is helyet adott. Az építkezés elhatározása és a mű „terve” – melyet a királyi szándék is erősíthetett – ekképp Péter (1181–1197) püspök korához, s talán még inkább utódjához, a (székes)fehérvári prépostból és kancellárból 1198-ban egri püspökké lett Katapán (†1217) személyéhez fűzhető.<sup>9</sup>

A rekesztő-architektúrához utalható fehérmárvány párkányokon – eddig öt töredék ismert – élesen metszett, plasztikusan formált, élőlényekkel benépesített hulláminda-dísz (*inhabited scroll*) húzódik. Az indadísz specifikumai a koncentrikusan feltekeredő, egymást átható indaleágazások, amelyekből felkunkorodó kacsok, szőlőfürt(ök), a rügyfakadás és a kibomlás különféle állapotaiban ábrázolt levelek hajtának (1. kép). Az indadísz közé bújtatva, részben az indákon lépdelve, élőlények tűnnek fel. Az eddig ismert öt, erősen sérült töredéken ragadozómadár, illetve négylábú állatok vehetők ki; az emléktárgy legépebb töredékén egy különleges, figyelemre méltó, az antik mitológiából elszármazott lény – patás, kecskelábú és emberi felsőtesttel ábrázolt – Pán (faun) szőlőt szedő figurája tűnik fel. Ami a párkánysáv kompozícióját illeti: a Pán és az állatfigurák közül kettő jobb felé halad, míg a madár lába és a mandulavágású szemekkel,



1. kép. Fehérmárvány párkány töredéke szőlőt szedő Pán alakjával a középkori egri székesegyházból, 1200 körül. Eger, Dobó István Vármúzeum (Mudrák Attila felvétele, 2007)

<sup>9</sup> HAVASI Krisztina: „1200 körüli” faragványcsoport töredékei a középkori egri székesegyházból. *Agria*, 39. 2003. 113–186; Uő.: *A középkori egri székesegyház az 1200-as évek elején. (Király, püspökök és újjáépülő székesegyházak a korabeli Magyarországon.)* I–II. PhD-disszertáció. Budapest, 2011. (ELTE BTK Művészettörténet-Tudományi Doktori Iskola).

apró, hátracsapott fülekkel (a futó, menekülő-üldözött élőlény fiziognómiai vonásával) ábrázolt állatka az ellentétes irányba. Az indadísz közé bújtatott élőlények haladási iránya így éppúgy utalhat a párkányokon futó kompozíció („jelenetsor”) kétféle irányára (netán két külön párkánysávra), mint az indadíszon belül valamely tengely mentén tükrözött, szimmetrikus (például 3. kép), esetleg egymással szembehelyezett figurapárokból, „jelenetekből” építkező kompozíciókra (például 2. kép). A töredékek tanúsága szerint az élőlények magassága a (19,5 cm magas) negyedköríves keresztmetszet



2. kép. Részlet a pécsi székesegyház déli altemplomi lejáratainak keretművéről: délkeleti sarokrész, 12. század utolsó harmada. Pécs, Dómmúzeum (MTA BTK MI Fényképtár, neg. ltsz. 10626.)

mutató párkányfelület közel háromnegyedét tette ki, változatos elrendezésükre hol a váll peremén feltűnő, hol indába gabalyodott, vagy közvetlenül a fejlemez alatt felbukkanó részleteik utalnak. A vékony lemeztagos peremen lépdelő, indákra felkapaszkodó paták, mancsok, karmok, az inda előtt feltűnő fejek és testek az indadísz és az élőlények közötti viszony differenciált megfogalmazására vallanak. E hajladozó, dűsan burjánzó (ám inkább művelt, semmint elvadult) növényvilággal a figurák szervesen együtt élnek, az inda sokkal inkább mozgásterületet, hátterüket adja, semmint határolja, elválasztja, keretbe foglalja őket. A Pán patás lábai oldalvást, felsőteste és feje szemből láthatók. Lépésének íve nagy, jobb lába erősen hátranyúl, bal lábával pedig az indára lép. Míg a lépés mozdulatának motívuma lendületes, felénk forduló felsőtestében e lendület megtörik. Patás kecskelábaitól mezítelen felsőtestét hurkás övecs-

ke választja el, baljával szőlőfürtöt markol, felfelé nyúló jobbival talán a felkunkorodó inda folytatásába kapaszkodott. Arca szakálltalan, álla gömbölyded; széles, egyenes száját hajszálvékony vésett vonal jelzi. Orrának vége szintén széles, lapos fogalmazású volt, a cimpákat tűfejnyi furat jelezte. A testfelületen belüli plasztikai differenciálás csekély, lapos felületi modellálás és gömbölyű szegélyű, csiszolt sima felületű formák jellemzők. Viszont az arc tűfejnyi fúrónnyommal kiemelt részletei, valamint a lábat borító, hullámos szálakból álló szőrpamacsok szinte cizellált hatásúak. Alkotója a faragói eszköztár legfinomabb tónust létrehozó tagjait alkalmazta még a kisarchitektúra egykori méreteihez, arányaihoz képest eltörpülő és olyan marginális részen is, mint a párkánysáv és annak alig 15 cm magas figurája. Mindez a színvonal különösen magas igényét jelzi.

E kisarchitektúra párkányainak (és az azokon feltűnő ábrázolásoknak) szerepkörét, az egykori egészen belüli helyét jól illusztrálják formailag (és részben egyes ornamentális részletmegoldások, stílusvonások tekintetében is) legközelebbi hazai párhuzamaik: a pécsi altemplomi lejáratok domborműves jelenetekkel kitöltött mezőit határoló, elválasztó, koronázó, keretbe foglaló párkánysávjai. Az altemplomi lejáratokat érintő domborműves ciklus keretművén (képkeretén), amelyet Tóth Melinda az 1170–1180-as évekre datált, különösen elegáns és dekoratív növényi dísz változatai tűnnek fel. Ezek sorában egyedül a déli oldalon, a krisztológiai ciklust határoló párkánysávba komponálva tűnnek fel egymás felé forduló, párokba rendeződő madarak (2. kép).<sup>10</sup> Tartalmi, ikonográfiai vonatkozásban e keretornamens típusához idézhető egy évszázaddal ko-

<sup>10</sup> Tóth Melinda 1994. i. m. 123–130, illetve a lejáratok párkányairól *Pannonia regia* 1994. i. m. 138–139: No. I-67/d–e. (Tóth Melinda).



rábról, a 11. század végéről a közeli pécsváradi bencés apátságban fennmaradt ún. Madonna-domborműről (3. kép).<sup>11</sup> Az árkádos keretbe foglalt, közel életnagyságú Madonna karjában a megtestesült *logosz*, a tunikás, irattekercset tartó Krisztus látható. A klasszicizáló stílusú, fehérmárvány domborművet madarakkal benépesített hullámina-díszes fríz zárta. A fríz kompozíciója szimmetrikus volt, középpütt *kantharoszból* kétfelé ágazó indák telt leveleket és szőlőfürtöket hajtának, melyet madarak (hívó lelkek) csipegetnek. E motívum eukharisztikus vonatkozásai közismertek.<sup>12</sup> Egerben a párkánysáv kompozíciója és „jelenetsora”, amelybe más indalakók mellett a Pán-figura is beletartozott, csupán körvonalazható. A pécsi székesegyházból ismert keretművel, vagy éppen a pécsváradi márvány domborművel szemben Egerben a keretezett (párkányokkal lezárt, határolt) rész, maga a „kép”, a mondanivaló lényege ismeretlen marad előttünk. Annak architektonikus tagolásán, nagyon töredékes inkrusztált részletein és önmagában is zavarba ejtő, többsoros felirattöredékén ([...] ICONI) kívül – azaz műfaji, technikai jellegén túl – a keretbe foglalt mező(k)ről és azok képi programjáról elképzelésünk sincs.



3. kép. Pécsvárad, márvány dombormű frízének töredéke, 11. század vége (Makky György felvétele, MTA BTK MI Fényképtár, neg. ltsz. 21.249.)

Mindezek mellett azonban a keretmű pusztá ornamentumon túlmutató, önálló életre kelő – a keretezett műhöz s annak ábrázolásához tartalmilag lazább szálakkal kapcsolódó – közege (*belebtes Beiwerk*), marginalitása révén különösen alkalmas volt mesés, teremtet világon kívüli dolgok megjelenítésére. E tekintetben a kisépitészeti alkotások keretornamense, keretműve joggal vethető össze a korszak (méretrendjükben is valóban kicsi) kisművészeti alkotásainak – ötvösművű ereklyetartóinak, elefántcsont tábláinak – s még inkább miniatúráinak szegélydísz-eivel, bordűrjeivel. Így anélkül, hogy bármiféle következtetést vonnánk/vonhatnánk le a keretbe foglalt „képek”-re, érdemes elidőznünk kicsit az egri keretornamens Pán-figurájánál és lényének felbukkanásánál ebben a kontextusban. Ugyanis a 12. századi keretornamensek különféle mesés és démonikus, részben az antikvitásból elszármazott és a *Physiologus* által is hagyományozott<sup>13</sup> keveréklényekkel benépesített indadíszének világában – felidézve az egrivel egykorú, 1200 körüli kórusrekesztők közül két fő mű, a hildesheimi és a halberstadti övpárkányait, frizeit is<sup>14</sup> – eddigi ismereteim szerint az egri az egyetlen, ahol az antik mitológia és a bukolikus

<sup>11</sup> TÓTH Melinda: Pécsvárad. In: *Árpád-kori kőfaragványok* 1978. i. m. 118–119. és No. 43; *Pannonia regia* 1994. i. m. 89; No. I–28. (MAROSI Ernő); *Paradisum plantavit* 2001. i. m. 410–411; No. V. 4. (TAKÁCS Imre).

<sup>12</sup> WEHLI Tünde: Szőlőfürt. In: *MAMÜL* XI. 2011. 313–314; Uő.: Állat- és növényzimbólumok. In: *MAMÜL* I. 2003. 69–76.

<sup>13</sup> *Physiologus. A Zsámboki-kódex állatábrázolásaival*. Fordította: MOHAY András. Utószó, jegyzetek: KÁDÁR Zoltán. Budapest, Helikon, 1986.

<sup>14</sup> *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde*. Hrsg. Michael BRANDT. Hildesheim, Philipp von Zabern, 1995; Susanne-Beatrix HOHMANN: *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der Niedersächsischen Kunst um 1200*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2000. 81–97. A Karoling-korban és a romanikában is közkeletű lakott indák késő antik tradíció letéteményesei, ugyanakkor a mesés, keveréklényekkel, szörnyekkel, allegóriákkal, antikvitásból átemelt motívumokkal benépesített világuk ezen az 1200 táján megragadható ponton s a fenti emlékek kapcsán részben már a *drôlerie*-k világát előlegezi. Vö. Michael CAMILLE: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. Essays in Art and Culture*. London, Reaktion Books, 1992; Reinhardt STEINER: *Formen der Unordnung. Über Drôlerie im Mittelalter*. In: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*. Hrsg. Herbert BECK–Kerstin HENGVOSS-DÜRKOP. Frankfurt, Museum alter Plastik, 1994. (Schriften des Liebighauses 1.) 505–513.





4. kép. Késő antik elefántcsont pyxis csatajelenet ábrázolásával, 5–6. század  
Wien, Kunsthistorisches Museum

költészet e szereplője is felbukkan. Bármennyire furcsa, ábrázolása egyáltalán nem közkeletű (sőt unikum!) még a „12. századi reneszánsz” antik reminiscenciákkal olyannyira átítatott, kentaurokkal, griffekkel, szirénekkal, mezítelen figurákkal, antik perszonifikációkkal benépesített ornamenseinek világában is.

A görög mitológia Pánja árkádiai teremtmény: az erdők, mezők sokféle alakban és kotextusban felbukkanó, zenét kedvelő s nádból készült sípján (*szürinx*) játszó, változékony hangulatú, néha komiszkodó, ám alapvetően jótét istene volt.<sup>15</sup> Alakja már a mitológia korai rétegeiben és a homéroszi himnuszokban is feltűnt, nevének etimológiája révén gyakorta a mindenség isteneként is tisztelték.<sup>16</sup> Kultusza(i) és történetei – melyek szorosan összefonódtak Dionüszoszéval – a hellenizmus korára teljesedtek ki. Gyakorta szerepelt Dionüszosz kíséretének, győzelmi menetének (*thiaszoszának*) tagjaként, vagy az istenség kultuszát ápoló ünnepi (táncos) felvonulások vezetőjeként.<sup>17</sup> A muzsikát és bort kedvelő, nimfák, menádok társaságát kereső Pán ekkoriban az istennel – Nagy Sándor/Alexandrosz nyomdokain – csatába (India meghódítására) induló, bátran harcoló (4. kép) és ekképp Dionüszosz triumfáló ábrázolásain is előkelő helyet kapó teremtménnyé vált. Ez utóbbi témákat különösen a szarkofágplasztika kedvelte, s a dionüszoszi kontextusban felbukkanó Pán ábrázolásai is leggyakrabban e funerális emlékeken fedezhetők fel.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Reinhard HERBIG: *Pan. Der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1949; H. SICTERMANN: Pan. In: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*. (A továbbiakban: EAA.) Ed. Ranuccio BIANCHI BANDINELLI–Giovanni BECATI. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958–1984. V. 1963. 920–922; KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat, 1977. 116–117, 119–120; John BOARDMAN: Pan. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Bildlexikon der Antiken Ikonographie*. (A továbbiakban: LIMC.) Zürich–Düsseldorf, Artemis, 1981–1999. VIII. 1.b. 1997. 923–941. (Vonatkozó képek: LIMC VIII. 2.b. 1997. 612–635) továbbiakban: BOARDMAN 1997a; Uő.: *The Great God Pan: The Survival of an Image*. New York, Thames and Hudson, 1997 (továbbiakban: BOARDMAN 1997b); Natalie MARQUARDT: *Pan in der hellenistischen und Kaiserzeitlichen Plastik*. Bonn, Dr. Rudolf Habelt GMBH, 1995. (Antiquitas. Reihe 3: Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte zur klassischen und provincial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums. Band 33.); Jens HOLSHAUSEN: Pan. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. 9. (A továbbiakban: DNP) Hrsg. von Hubert Cancik–Helmuth Schneider. Stuttgart–Weimar, Metzler, 2000, 221–223.

<sup>16</sup> Lásd például: Pán és Himnusz a Pánhoz. In: *Görög költők antológiája*. Fordította BABITS Mihály et al. Válogatta, szerk. FALUS Róbert. Budapest, Európa, 1959. 216, 393–394; HERBIG 1949. i. m. 63–69.

<sup>17</sup> Dionüszosz (Bacchus) ábrázolásainak mitológiai kontextusához: KERÉNYI 1977. i. m. 164–178. Triumfusához és indiai bevonulásához: uo. 173–175; KERÉNYI Károly: *Gondolatok Dionysosról. Pannonia*, 1935. 1–3. 78–102; Paul ZANKER–Björn Christian EWALD: *Mit Mythen leben. Die Bildwelt der römischen Sarkophage*. München, Hirmer, 2004, 312–316.

<sup>18</sup> Pán ábrázolásai Dionüszosz thiaszoszában római szarkofágokon: HERBIG 1949. i. m. XXX. tábla; Robert TURCAN: *Les sarcophages romains a représentations Dionysiaques*. Paris, De Boccard, 1966. Pl.: 5a, 6a, 10b–c, 12a–b, 18c, 28c, 33, 36a–b, 37a; BOARDMAN 1997a. i. m. No. 215–217; Robert TURCAN: *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*. Paris, De Boccard, 1999. Fig. 117, 119, 121, 124, 125, 128, 129, 148. A római szarkofágokon feltűnő dionüszoszi témák ikonográfiai csoportosításáról: ZANKER–EWALD 2004. i. m. 135–167, 304–316. Dionüszosz kultuszához, ünnepéhez fűződő áldozati tánc, menet résztvevőjeként: HERBIG 1949. i. m. Taf. XXIV/1, 3.

Pánnak, az erdei-mezei istennek<sup>19</sup> rokonai s részben kései leszármazottai, akik az ábrázolásokon esetenként hozzá hasonló alakot is ölthettek (de nem keverendők vele), a római hitvilágban és a bukolikus költészetben – így Vergiliusnál<sup>20</sup> – Pánnal együtt is gyakorta felbukkanó faun(ok) és Silvanus(ok) voltak. Utóbbi kultusza a Kr. u. 2–3. században Pannoniában is virágzott.<sup>21</sup> Bár Pán esetében alapvetően erdei-mezei, pásztorkodással kapcsolatban tisztelt istenségről, isteni tulajdonsággal felruházott lényről van szó, **életében és megjelenítésében – főként a dionüszoszi szálnak köszönhetően – a szőlő (jelentésének mélyebb rétegeivel együtt) is fontos szerephez jutott.** Már korai ábrázolásain, a görög vázáképeken is felfedezhető szőlőlugassal befuttatott kulisszában és a szőlőhöz (amely önmagában is a feláldozott Dionüszosz megtestesítője!) fűződő kedves tevékenységei: szüretelés, borkészítés (és ivás) közepette. Ebben az összefüggésben gyakorta lesz attribútuma a szőlőfürt, a szőlővel teli kosár, a szőlőművelés szerszámai, így például a metszőkés.<sup>22</sup> Pán (illetve később a faunok) alakja könnyen összemosódhat, de nem keverendő a gyakran vad, duhajkodó, felajzott és részeges (így dionüszoszi, bacchusi kontextusban szintén gyakorta előforduló) szatírokéval, szilénekével, akik fiziognómiailag, testi adottságaikban hasonlóak, de nem teljesen azonosak. Meztelen testük emberi, csupán néha patások, ám szinte sosem kecskelábúak (esetleg lófarkuk lehet), viszont arcuk vonásai árulkodók: Pánhoz hasonlóan kecskeszarvuk, szakálluk, hegyes fülük és ravasz vágású szemük lehet.<sup>23</sup> Pán ábrázolásaival dionüszoszi szférában, pogány, mitológiai kontextusban találkozhatunk a késő antikvitásból és a kora bizánci időszakból fennmaradt elefántcsont faragványokon is. Dionüszosz legfőbb női társát és szerelmét, Ariadnét kíséri az istennőnél apróbbnak mutatkozó lény egy 6. század első feléből való, kifinomult, klasszici-

<sup>19</sup> Ábrázolásai erdei-mezei istenként például Köln, Römisch-Germanisches Museum, Lucius Poblicus síremléke. BOARDMAN 1997a i. m. 928. No. 90. (Kr. u. 30–40).

<sup>20</sup> Például: *Ekloga*: II. 1–65, VIII. 6–37, X. 10–43; *Georgica*: I. 1–25.

<sup>21</sup> Lásd C. SALETTI: Silvano. In: *EAA* VII. 1966. 296–297; Árpád M. NAGY: Silvanus. In: *LIMC* VII/1. 1994. 763–773. Pannóniai emlékeihez: Silvanus Silvestris Óbudán (Aquincumból) előkerült, felirata nyomán Kr. u. 218-ra keltezhető oltára a Magyar Nemzeti Múzeum Lapidáriumának kiállításán (Itsz. RR 60.1858.7.) látható. Vö. HAMPEL József: A pannóniai oltárok alakja és díszítése. *Archaeologiai Értesítő*, Ú. F. 29. 1909. 39. 29. ábra; ERDÉLYI Gizella: *Római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1974. (Apolló Könyvtár.) 122–123. No. 172; NAGY Mihály: *Lapidárium. A Magyar Nemzeti Múzeum régészeti kiállításának vezetője: Római Kőtár*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2007. 142–143. No. 158. Pán további pannóniai emléke: Szomor-Somodorpuszta, Kr. u. 2. század, bronz kocsívet Bacchus triumfuszának ábrázolásával: MRÁV Zsolt: Kaiserzeitlichen Wagenbestattungen in Pannonien. In: *Sein & Sinn. Burg & Mensch. Niederösterreichisches Landesausstellung*. Hrsg. Falko DAIM–Thomas KÜHTREIBER. Sankt Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, 2001. (Katalog des Niederösterreichisches Landesmuseums. Neue Folge 434.) 127–129, Abb. 4. Silvanust néha ábrázolták Pánhoz hasonlatos alakban – így a fent említett aquincumi oltáron is –, viszont a faun- és Pán-figurák összemosása újabb keletű (mindenképp posztantik) jelenség. (Pán és a rokon istenségek utóéletéhez: HERBIG 1949. i. m. 70–79.) Így, ha az antikvitás terminusaiból indulunk ki, a rómaiak faunja (Faunus istenség leszármazottja) nem azonos Pánnal, hisz Faun(us) ifjú férfi képét ölti magára, vö. A. COMOTTI: Faunus. In: *EAA* III. 1960. 598–599; Bruno BLECHMANN: Faunus. In: *DNP* 4. 440–442. Még a kora középkori enciklopédiák is így jegyzik, például Marianne REUTER: *Text und Bild im Codex 132. der Bibliothek von Montecassino „Liber Rabani de originibus rerum”*. München, Ardeo-Gesellschaft, 1984. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 34.) 177; de vö. Claude LECOUTEUX: *Les monstres dans la littérature allemande du moyen âge*. II. Göppingen, Kümmerle, 1982. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 330.) 29–30. E tekintetben az egri párkányon ábrázolt lény korábbi meghatározása (faun) az antik mitológia és istenvilág felől szemlélve részemről sem volt pontos.

<sup>22</sup> HERBIG 1949. i. m. Taf. XIV/3–4, XXXIV/2–3; BOARDMAN 1997a. i. m. 78, 98, 211, 228; László TÖRÖK: *The Hunting Centaur. A Monument of Egyptian Hellenism from the Fourth Century AD in the Museum of Fine Arts. – A vadászó kentaur. Az egyiptomi hellénizmus 4. századi emléke a budapesti Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, Atlantisz–Szépművészeti Múzeum, 1998. 84–99. 13. kép; ZANKER–EWALD 2004. i. m. 154–157.

<sup>23</sup> Erika SIMON: Silenoi. In: *LIMC* VIII/1b. 1997. 1108–1133. és *LIMC* VIII/2b. 1997. 746–784; John Michael PADGETT: Horse Men. Centaurs and Satyrs in Early Greek Art. In: *The Centaurs Smile. The Human Animal in Early Greek Art*. Ed. Uő. New Haven, Yale University Press, 2003. 3–46.

záló stílusú konstantinápolyi elefántcsont faragványon (5. kép).<sup>24</sup> Dionüszoszt és Ariadné, valamint Dionüszosz indiai „hadjáratát” ábrázoló késő antik, talán Trierből való elefántcsont *pyxisen* mint a küzdelem – ellenséget tipró – résztvevője látható (4. kép).<sup>25</sup>

A kora keresztény irodalom viszont az antikvitas istenségeihez hasonlóan Pánt a hasonszórú teremtményekkel – faunokkal, szatírokkal, szilénékkel, Silvanusokkal – együtt lassan démonizálta és száműzte az Isten által teremtett világból. Alakjaik immár gyakran összerosódnak, keverednek egymással is, és sokszor éppen a majmokéval, akiknek szőrös lényében szintén különféle bűnök megtestesülését látták. A késő antik civilizáció alkonyán – nem előzmények nélkül (pl. Ktesziasz) – a majmok rendjei közé sorolták a szatírt és Pánt is.<sup>26</sup> Innen már csak egy lépés, hogy az antikvitas erdőit, mezőit, szőlőskertjeit gondozó, vigyázó Pán és Silvanus patás, szőrös lábú, fején szarvakat viselő lényé az ördög szinonimájává alakuljon. E vonatkozásban – és az átmenet tekintetében – is érdekes a kisázsiai származású Philosztorgiosz (4. század második fele–5. század eleje) tudósítása Afrika állatvilágáról, különösen a majmokról, s köztük egy bizonyos „pánról” (mintegy Dionüszosz indiai *thiaszosz*ának megkésett hazatérőjéről): „...ott él az úgynevezett kecskemajom is. Ez egy majomféle, tudniillik rengeteg majomféle létezik, van medvemajom, oroszlánmajom és kutyamajom, ugyanis sok állatnak a külső jellegzetességeivel keveredik a majmok alakja. Bizonyosan így van, mivel közülük sokat hozzánk is elhoztak. Ilyen állat az is, amit pánnak hívnak, feje kecskearcú, kecskeszarvú, lágyéktól lefelé is kecske formájú, de hasa, melle, kezei teljesen olyanok, akár a majomnak. Az indusok királya illet ajándékozott Constantiusnak. Ez az állat, miközben idehozták, élt egy ideig, vadsága miatt ketrecben tartották. Miután elpusztult, azok, akik idehozták, bebalzsamozták, és hogy különleges látnivalót nyújtsion, egészen Konstantinápolyig megőrizték. Azt hiszem, ilyen állatot a régi görögök is láthattak, és meg-



5. kép. Ariadné Pánnal és Cupidókkal. Elefántcsont faragvány, Konstantinápoly, 6. század eleje. Paris, Musée du Cluny

<sup>24</sup> Alain ERLANDE-BRANDENBURG–Pierre-Yves LE POGAM–Dany SANDRON: *Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny. Guide to the Collections*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1993. 113: No. 131, valamint *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. Exhibition catalogue. Ed. Kurt WEITZMANN. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978. 148–149: No. 127. (William A. P. CHILDS); Pán és Ariadné együttes ábrázolásának antik előzményeihez: BOARDMAN 1997a i. m. No. 218. Ariadné és Dionüszosz közös ábrázolásához és ikonográfiájához: ZANKER–EWALD 2004. i. m. 162–167. (Pánnal együtt: Abb. 151, 225.)

<sup>25</sup> A bécsi Kunsthistorisches Museum állandó kiállításán látható. Antikensammlung, Inv. No. X. 41. Pán figurája a *pyxisen* lényegében a szarkofágokon felbukkanó (például HERBIG 1949. i. m. Taf. XXX.), Dionüszosz kíséretében küzdő, menetelő típus tükörképes megfelelője, kisművészeti átvétele. A bécsi *pyxisen* feltűnő kompozíció előzményeihez lásd még: BOARDMAN 1997a i. m. No. 227.

<sup>26</sup> Lásd Liselotte WEHRHAHN–STAUCH: Affe. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. I. Hrsg. Engelbert KIERSCHBAUM. Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1968. 76–79; LECOUTEUX 1982. i. m. 29–30; lásd továbbá ehhez, valamint a teremtmény és társai magyarországi reneszánsz recepciójához: MIKÓ Árpád: Szirének, szatírok, kentaurok. Klasszikus mitológiai figurák Jagelló-kori címeresleveleink. *Ars Hungarica*, 22. 1995. 253–258. Valamint szatírok Hrabanus Maurusnál: REUTER 1984. i. m. 106–107, Abb. 43–44.

rémülve a látvány idegenségétől istennek vélték, ugyanis nekik szokásuk volt a szokatlan dolgokat istennek tartani...<sup>27</sup> Ezzel nagyjából párhuzamosan, a 6. század elejét követően az antik istenekkel, Dionüszossal és Ariadnéval, triumfáló menetekkel, bacchanáliákkal együtt Pán ábrázolásai nyomtalanul eltűnnek.

Pán képi ábrázolásai legközelebb, mintegy bűvópaktként, a Karoling-korban, a 9. század első felében, más-más kontextusban, ám egy jól megragadható és igen szűk – az antikvitással különös és közvetlen viszonyt ápoló, s részben stilárisan is összefüggő – körben, kimagasló színvonalú elefántcsont faragványokon bukkannak fel újra.<sup>28</sup> Ezek egyike a tournus-i St. Philibert-apátságából fennmaradt, a 830–840-es évekre datált *flabellum*, melynek legyezőtokján a Vergilius eklogáit illusztráló jelenetek között a X. ekloga nyomán Pán és Gallus találkozását, párbeszédét bemutatóval is találkozunk (6. kép).<sup>29</sup> A *flabellum*-nak a pásztori életből vett, egymás felett sorakozó jelenetei az illusztrált késő antik Vergilius-kódexekben (*Vergilius Romanus*: Bibl. Vat. lat. 3867 és *Vergilius Vaticanus*: Bibl. Vat. lat. 3225) felbukkanó miniatúrák képtípusainak, s így az antik képhagyománynak közvetlen letéteményesei. Vergilius eklogáinak, az antik pásztori élettel összefüggő költészetnek a tanulmányozása és krisztianizált interpretációja (például az ott felbukkanó pásztoroknak a „nyájukat gondozó” egyháziak párhuzamaként való értelmezése) a Karoling-korban élte első reneszánszát, különösen szerzetesi környezetben. Többek között így kerülhettek a „pogány” bukolikus költészet gyöngyszemeit illusztráló jelenetek egy, a liturgia során az oltár környezetében használatos tárgyra. Az egyszerű átvételnél követésnél, Vergilius értő tanulmányozásánál itt azonban többről van szó. Hisz ezen a ponton a tournus-i *flabellum*-nak és elefántcsontjainak keletkezési körülményei és az illusztrált Vergilius-kéziratok sorsa szorosan összefonódott.<sup>30</sup> Ugyanis mindkét ismert, a késő antikvitásból ránk maradt, illusztrált Vergilius-mű útja Karoling könyvtáráig követhető. A *Vergilius Romanus* kötet a 9. szá-



6. kép. Részlet a tournus-i *flabellum* legyezőtokjának elefántcsont díszéről, 9. század első fele. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (GABROIT-CHOPIN 1978 nyomán)

<sup>27</sup> Ekklesiásztiké historia, III. Idézi: KÁDÁR Zoltán–TÓTH Anna: *Az egyszarvú és egyéb állatfajták Bizáncban*. Budapest, Typotex, 2000. 50–51.

<sup>28</sup> Danielle GABROIT-CHOPIN: *Elfenbeinkunst im Mittelalter*. Berlin, Mann Verlag, 1978. 58–62.

<sup>29</sup> GABROIT-CHOPIN 1978. i. m. 57–62; No. 51. A tournus-i *flabellum*-hoz lásd még: Walter OAKESHOTT: *Classical Inspiration in Medieval Art*. London, Chapman & Hall, 1959. 54–55, 130, Pl. 77. és Danielle GABROIT-CHOPIN: *Flabellum di Tournus*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1988; Uő.: *Le Flabellum de Tournus – son origine et sa place dans l'art carolingien*. In: *Saint-Philibert de Tournus – histoire, archéologie, art*. Ed. Jacques THIRION. Tournus, Centre International d'Études Romanes, 1995. 585–561; Jean Pierre CAILLET: *Le remploi des ivoires dans l'occident haut-médiéval (VII<sup>e</sup>–XI<sup>e</sup> siècles)*. *Hortus Artium Medievalium*, 17. 2011. 115–127.

<sup>30</sup> Florentine MÜTHERICH: *Die illustrierten Vergil Handschriften der Spätantike*. In: *Studies in Carolingian Manuscript Illumination*. London, The Pindar Press, 2004. 266–293. (A továbbiakban: MÜTHERICH 2004a.) Uő.: *Ein verlorener karolingischer Vergil-Codex*. In: *Studies in Carolingian manuscript illumination* 2004. i. m. 294–301. (A továbbiakban: MÜTHERICH 2004b.)





7. kép. Részlet az ún. földi Paradicsomot ábrázoló elefántcsont tábláról, 9. század közepe. Paris, Musée du Louvre

zad elejétől kimutatható St. Denis királyi apátságában, ahová Nagy Károly császár (†814) adománya révén kerülhetett, a *Vergilius Vaticanus* pedig Loire-vidéki – újabban Tours-ral azonosított – monostorban lehetett használatban a 9. század második negyedében, ugyanabban a környezetben, ahová a kutatás a *flabellum* elefántcsontjait is köti.<sup>31</sup> Míg a *flabellum* jelenetei az antik, késő antik képtípus (kép- és tartalomegyüttes) közvetlen recepciójának kivételesen szép példái, addig a Loire-vidékhez, stílárisan szintén Tours-hoz (talán Metzhez) – tehát a fentebbi körhöz is – kapcsolódó úgynevezett földi Paradicsom-táblán (7. kép)<sup>32</sup> felbukkanó Pán vagy szatír a Bűnbeesést ábrázoló jelenet alá van rendelve. A kutatás által a 9. század közepére datált elefántcsont tábla Pán-figurája az első emberpár s az első bűn ábrázolása alatt hat régióban sorakozó állatok, mesés keveréklények, mitológiából elszármazott teremtmények (többek között: kentaurok, szirének, kutyafejűek, Minótaurusz, griff, oroszlán, egyszarvú, szarvas, bika, kecskebak, ló, dromedár, elefánt, kaméleon stb.) társaságában tűnik fel. A különféle állatok, csodás-félelmetes keveréklények együttes ábrázolásának forrásai és kontextusa, az antik tudásból fennmaradt (nem is olyan kis) morzsák, az akkor ismert világ enciklopédikus osztályozására irányuló kora középkori és Karoling-kori művekben lelhetők fel, így Sevillai Isidorus (560 k.–636) *Etymologiae* és Hrabanus Maurus (780 k.–856) *De rerum naturis* / *De universo* / *De originibus rerum* című munkáinak lapjain.<sup>33</sup> Noha a *De rerum naturis* az előbbi „földi Paradicsomot” ábrázoló elefántcsont tábla (7. kép) forrásai között is sejthető, Hrabanus Maurus 840-es évek közepén, fuldai apátként írott művének szövegéhez fűzött képi illusztrációk csak a 11. század elejétől fogva ismeretesek. Hrabanus Maurus

művének legkorábbi ismert illusztrált példánya az 1022–1023 tájára datált montecassinói kódex (9. kép).<sup>34</sup> A mű XV. könyvének 6. részéhez (*de diis genitum*) – amely az antik istenekre, és az istenek neveire és megjelenésére vonatkozó késő antik, kora középkori ismeretanyagot örököltette át – fűzött miniatúrák sorában a hármásával megjelenített istenek ábrázolásai között utolsóként láthatjuk Pánt, ezúttal Venusszal és Cupidóval közös keretbe foglalva. Pán testét ruha borítja, egyik kezében botot, másikkban hangszerét tartja, lábai hatalmas patákban végződnek.<sup>35</sup> Szarvai

<sup>31</sup> MÜTHERICH 2004a i. m. 272–279; MÜTHERICH 2004b i. m. 295–296.

<sup>32</sup> GABROIT-CHOPIN 1978. i. m. 57–62, 188–189; No. 52; GABROIT-CHOPIN 1988. i. m. 33–37.

<sup>33</sup> Hrabanus forrásairól (Augustinus: *De civitate Dei* [XV–XVI], Sevillai Isidorus: *Etymologiae* [XI]) és a vonatkozó szöveggyűjteményről lásd még előző jegyzet és LECOUTEUX 1982. i. m. 29–30. Hrabanus Maurus (780k.–856) fuldai apát (Petersberg bei Fulda), majd 847-től mainzi érsek volt. A 800-as évek elején Nagy Károly udvarával és különösen Alkuinnal (†804) – ismét Tours – ápoltt szoros kapcsolatot. Munkássághoz lásd *Lexikon des Mittelalters*. V. Hrsg. Robert-Henri BAUTIER et al. München–Zürich, Artemis, 1991. 144–146. (Rajmund KOTTJE); Sevillai Isidorus *Etymologiae*-járól uo. 677–678. (Jacques FONTAINE).

<sup>34</sup> Fritz SAXL: Illustrated mediaeval encyclopaedias. I. The classical heritage. In: Uő.: *Lectures*. I. London, Warburg Institute, 1957. 228–254; REUTER 1984. i. m.; Nikolaus HIMMELMANN: *Antike Götter im Mittelalter*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1985. (Institut für Klassische Archäologie der Universität zu Trier/Trierer Winckelmannsprogramme 7.) 1–22.

<sup>35</sup> BOARDMANN 1997b. i. m. 8. Fig. 3; REUTER 1984. i. m. 175–181. (7. Miniatur); HIMMELMANN 1985. i. m. 8–12, Taf. IV/2.



helyén néhány vonalka látható, melyeket hold- és napsugarakként is értelmez a kutatás, tehát azok a mindenség isteneként megjelenő Pán attribútumai lennének, miként a *szürinx* sípjai is a szférákat hivatottak szimbolizálni. Bár a pogány istenek mezítelenségének jelzése nem volt idegen a montecassinói kódex istensorozatát készítő illuminátortól, Pán palástot visel. Alakja a *szürinxét* tartó, szelíden álló (Praxitelésszel is összefüggésbe hozott?) antik típus (*Pan villosus*)<sup>36</sup> távoli reminiscenciáját hordozza. Mindenesetre másfajta képi hagyományba illeszkedik, mint az egri párkányon szökellő faun és annak halványan körvonalazódó antik előképei.

A harmadik kisművészeti emlék, amely a vizsgált lény ábrázolásának egy másik és új összefüggését mutatja, stílusosan lazább szálakkal, de szintén a fenti körhöz köthető. A rajta megjelenő ábrázolásokat a kutatás éppúgy a „Karoling reneszánsz” jelenségéhez köti (8. kép), noha itt a tartalom a vergiliusi miliótól már távol esik.<sup>37</sup> A kissé kopott felületű 9. századi elefántcsont diptichon – mely valaha talán a beauvais-i székesegyház kincstárához tartozott – bal oldali szárnyát elborító indavilág lakói között egy kosárkájába szőlőt szedő-csenő Pán/szatír látható; itt egyértelműen a termést veszélyeztető, kártevő lényként jelenik meg, hisz vadásznak rá. A felette lévő indamedaillonba foglalt emberalak hosszú lándzsájával épp a patás, kecskelábú lény fűrtért nyúló kezére készül lesújtani. A szőlőt csenő Pán-figura és a rá vadászó emberalak alatti indahajlatokat (a táblát kitöltő indadísz alsó részét) oroszlánvadászat: vadász és oroszlán jelenete, illetve egy a szőlőindába kapaszkodó (szőlőt ápoló?) figura foglalja el. A diptichon másik szárnyán – melynek a bal oldalihoz való viszonya nem teljesen világos – viszont a zodiákus jegyek közül látható kettő: a nyilazó kentaur (*sagittarius*), valamint a kecskebak felsőtestével és halfarokkal ábrázolt *capricornus*, kinek története Pánéval is összefügg.<sup>38</sup> Pán antik idők után felbukkanó ábrázolásainak szűk köréből a tartalmi és tematikus kereteket illetően – benépesített indadísz, szőlő, „szüret” ábrázolása – mindenesetre e késő Karoling diptichon-szárny koncepciója áll legközelebb az egri párkánydekoráció töredékén tükröződőhöz. Lénye azonban e kontextusban a vergiliusi, bukolikus szférától és az istenek világától immár távol esik.



8. kép. Elefántcsont diptichon részlete szőlőt csenő Pán figurájával, 9. század. Paris, Musée du Cluny

<sup>36</sup> Lásd többek között: H. SICHTERMANN: Pan. In: *EAA* V. 1963. 920–922. Eszerint a Kr. e. 4. században Praxitelész is készített Pánról egy olyan szobrot, amelyen az tunikát hordott, és amelynek számos kópiája maradt fenn. Kr. e. 400 körüli, illetve hellenizmus korából ismert példái az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban – Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Spártából és Pireusz-ból); BOARDMAN 1997a i. m. No. 101, 101a; BOARDMAN 1997b. i. m. 30–31. Fig. 38; Nicolas KALTSAS: *The Sculpture Collection in the National Archaeological Museum Athens*. Los Angeles, Paul Getty Museum, 2002, 263: No. 550. Pánt (és szatírt) ábrázoló ókori szobrokról: C. PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis Historia* XXXV: 62; XXXV:106; XXXVI: 29, 35.

<sup>37</sup> Victor Henry DEBIDOUR: *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*. Paris, Arthaud, 1961. 198, 309, 390, fig. 4; Musée Cluny 1993. i. m. 115–116: No. 134. (Dany SANDRON.)

<sup>38</sup> A diptichon ikonográfiája tartogat még vizsgálnivalókat a két szárny egymáshoz való viszonyán túl is. A vadászjelenet(ek) és szőlővel kapcsolatos munkák, szőlőben zajló események akár hónap-, évszakábrázolásokkal (késő őszi) is kapcsolatosak lehetnek (a csillagjegyek is ezekre vonatkoznak). A Nyilas és a Bak együttes ábrázolása előfordul más Karoling elefántcsont faragványon is: GABROIT-CHOPIN 1988. i. m. 51, Fig. 37.

Egyelőre eddig követhető az egri Pán-figura „előlete”. Középkori ábrázolása, noha más-más összefüggésben, az antik ismeretanyag egyfajta összegzésével, interpretációjával kapcsolatos, s kivétel nélkül a „Karoling reneszánsz” jelenségébe utalható képeken és szövegekben tűnik fel. Legkésőbbi emléke a Hrabanus Maurus szövegére (s talán azzal egykorú képi forrásra is) közvetlenül visszavezethető, 11. század eleji montecassinói miniatúra (9. kép), amely viszont ikonográfiailag



9. kép. Vénusz, Cupido és Pán. Hrabanus Maurus kéziratának illusztrációi közül, 11. század. Codex Montecassinensis, Cod. 132. Liber XV. 6. fol. 389 (HIMMELMANN 1987 nyomán)

más típusba tartozik, mint ami az egri töredéken megragadható. (Azonban ez a legkésőbbi ismert „előzmény” is másfél-két évszázaddal korábbi – és egészen más műfajt is képvisel –, mint az egri.) A Karoling-kori emlékeket az 1200 körülivel összefűző láncszemek – ha egyáltalán számolhatunk velük – egyelőre hiányoznak.

Ami az egri Pán-figura (1. kép) típusát és mozdulatmotívumát illeti, abban leginkább Dionüszosz kíséretében harcoló, vagy *thiaszosz*ában (diadalmenetében, ünnepében) részt vevő Pán-figurák reminiscenciája fedezhető fel. E jelenetek keretében a típus ábrázolását különösen a szarkofágplasztika preferálta, s ennek egy „nagy-művészetből/szarkofágplasztikából” származó példáját szemlélthetjük az itt bemutatottak

közül a Bécsben őrzött *pyxis* indusok ellen harcoló Pánja (4. kép).<sup>39</sup> Érdemes megfigyelni, ahogy az antik Dionüszosz-szarkofágokon ábrázolt, magát a csata, a diadalmenet, vagy épp az ünnepi kultikus tánc forgatagába lendületesen belevető Pán mozdulatának motívuma a kései, 12. századi végi, egri leszármazottnál szülőindákon való lépdeléssé szelídül. Főleg a hátralendülő láb és a menetben-csatában magasra emelt belső láb motívuma jellegzetes. Az átvétel-mintakövetés szempontjából is tanulságos, ahogy e csatározó, menetelő antik Pán-figurákra igen jellemző lépésmotívumot leképezte az egri faragó: a magasra emelt belső lábból a valószínűtlenül hegyes szögben hajló, rövidke felső combot elhagyta – talán értelmezni, megjeleníteni sem igazán tudta –, ugyanakkor az alsó láb és a hozzá közel derékszögben kapcsolódó csánk ábrázolását megtartotta, ezek megfogalmazása különösen árulkodó. Árulkodó abban a tekintetben, hogy közvetlen antik, késő antik előkép ismeretéről és követésének igényéről tanúskodhat. A mozdulatmotívum lecsapódása nyomán talán az is megkockáztatható, hogy az előképül, mintául szolgáló antik figura valaha tehát ünnepi vagy triumfáló menet, netán csataábrázolás részese lehetett, s e tekintetben inkább az antik szobrászat, különösen a szarkofágplasztika középkorban (is) látható emlékei jöhetnének szóba. Másrészt viszont feltűnő és elgondolkodtató ikonográfiai különbség e fenti, többnyire Dionüszosz kíséretében feltűnő antik Pán-ábrázolások nagy részéhez képest, hogy az egri

<sup>39</sup> Vö. 19. jegyzet. Tükörképes az idézett szarkofágok többségén látható, balról jobbra menetelő Pán-figurákhoz képest.

figura szakálltalan, ami talán fiatalságát hivatott jelezni.<sup>40</sup> Azonban az antik figura és mozdulatmotívum átvétele csupán az érem egyik oldala. Ami a másikat, azaz az egri Pán növényi keretét, megjelenítésének kontextusát – szőlőinda, szőlőfürt – illeti (1. kép), érdemes felidézni e sajátos klasszicizáló indadísz (az inda nem „csupán” hullámzik, hanem leágazásai koncentrikusan feltekerednek) és a kompozíció késő római előfutárait is. Ehhez anélkül, hogy a kontamináció lehetőségének kérdésébe itt részletesebben belebonyolódnánk, különösen a késő antik/kora keresztény szarkofágplasztika, azon belül is egy igen szűk és előkelő réteg, a 4. század közepi, császári megrendelésre készült porfírszarkofágok (10. kép) kiterjedt szőlőlugasaira, szőlőinda-díszes kompozícióira érdemes utalni (ismételten Dionüszosz halállal, túlvilági léttel, áldozattal és feltámadással kapcsolatos ikonográfiájának közkeletű, és ezáltal krisztianizált kulisszáira), melyeket szüreteléssel foglalatostkodó, apró, mezítelen erőszak és/vagy puttók sokasága népesít be.<sup>41</sup>

Az egri párkánysáv bővebb kontextusának ismerete híján egyelőre az sem világos, hogy vajon itt Dionüszosz népes kíséretéből elszármazott lénnel mint kártékony, a termést pusztító, dézsmáló, veszélyeztető teremtménnyel számolhatunk-e. Azaz a Pán képében ábrázolt figura patás kecskelábaival démoni, ördögi alakként jelent-e meg, akit ki kell űzni az Isten által teremtett világ e megművelt, szőlővel befuttatott kertjéből. Hasonlóan például a korabeli esztergomi érseki trónus kartámláján valaha látható jelenethez (12. kép),<sup>42</sup> vagy annak egyik, ikonográfiailag sem elhanyagolható „előzményén”, párhuzamán, a ferrarai székesegyházból fennmaradt, az 1130–1140-es évekre datált, Niccolò mesternek tulajdonított mellvédlapon (11. kép) láthatóhoz.<sup>43</sup> (Az utóbbi egyúttal a késő antikvítás szőlőinda-díszbe foglalt sokalakos szüretáb-



10. kép. Porfírszarkofág töredéke szüretelő puttókkal, 4. század. Isztambul, Régészeti Múzeum (VASILIEV 1948 nyomán)



11. kép. Rekesztő mellvédlapja a ferrarai dómból, 1130–1140-es évek. Ferrara, Museo delle Cattedrale (QUINTAVALLE 2006 nyomán)

<sup>40</sup> Szakálltalan Pán-figurák ábrázolása többek között: ZANKER–EWALD 2004. i. m. 139–146. (Trunkenheit, Tanz und Liebe), Abb. 127–129. Dionüszosz ünnepét ábrázoló, Kr. u. 2. század közepén készült szarkofágon (Nápoly, Museo Archaeologico Nazionale).

<sup>41</sup> Alexander A. VASILIEV: Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople. *Dumbarton Oaks Papers*, 4. 1948. 3–26: 21, Fig. 15. További példák: André GRABAR: *Die Kunst des frühen Christentums. Von der ersten Zeugnisse christlichen Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.* München, C. H. Beck, 1967. (Universum der Kunst.) Abb. 149, 175. (Constantina-szarkofág, 350 körül), 187–191, Abb. 286, 287, 289. Szőlőindadísz és szüreti jelenetek mint Dionüszosz-jelképek (illetve afféle ábrázolások átvétele a kora keresztény művészetben): TÖRÖK 1998. i. m. 90–91; ZANKER–EWALD 2004. i. m. 154–157, 162–166.

<sup>42</sup> A trónus korábbi szakirodalmával: *Pannonia regia* 1994. i. m. 234–236: No. IV-3. (TAKÁCS Imre–HORVÁTH István), továbbá MAROSI Ernő opponensi véleménye Havasi Krisztina A középkori egri székesegyház az 1200-as évek elején. Király, püspökök és újjáépülő székesegyházak a korabeli Magyarországon című doktori értekezéséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 157–172: 160.

<sup>43</sup> A mellvédlapról lásd *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*. Catalogo della mostra. Parma, Salone delle Scuderie. A cura di Arturo Carlo QUINTAVALLE. Milano, Skira, 2006. 709–711: No. 92. (Michele Luigi Vescovi).





12. kép. Esztergom, inkrusztált érseki trónus bal oldali támlája, 12. század vége. Akvarell 1924-ből, a kihullott részletek rajzával, Möller István hagyatékából.

Forster Gyula Központ, Kézirattár K134/18.

rázolásainak leszármazottja, ahol a szőlő termésének begyűjtése és feldolgozása közben a még leszüretelendő fürtöket megszálló/szemezgető madarakat nyilas veszi célba.) Netán az egri Pán-figura a kertek termését, jószágot vigyázó (valaha Pannoniában is igen tisztelt) antik erdei, mezei istenek távoli (és messze a *limes*en túlra bocsátott) küldötteként, jótét lényként, gondos gazdaként a szőlő ápolásával és szüretelésével foglalatoskodott?

Habár e kérdés – s általában az ikonográfiai kontextus – megválaszolásához esetleges újabb egri töredékek előkerüléséig nem juthatunk közelebb, a Pán-figura megjelenése és megjelenítése más szempontból is kulcsfontosságú. A székesegyház átépítésének terve, a szentélybelső „márványba öltöztetése”, ehhez a helyi márvány „felfedezése” és a megmunkáláshoz értő

mesterek, márványművesek fellelése, foglalkoztatása bizonyára a „terv” része lehetett. Ennek meghatározásában, elgondolásában a királlyal, udvarral szoros kapcsolatot ápoló, legmagasabb cancelláriai tisztséget betöltő püspököknek, a magasan képzett, művelt klerikusok – a korabeli udvari és egyházi elit – e szűk rétegéhez tartozó tagjának bizonyára szerep juthatott. E magas műveltségnek vélhetően része lehetett más antik és kora középkori szerzők között Vergilius, Hrabanus Maurus is, és az sem lehetetlen, hogy miként néhány száz évvel későbbi humanista utódaik számára, előttük szintén ismertek lehettek egy letűnt korszak rommezői, felszínen heverő töredékei. Eger püspöki központja messze a *limes*en túl feküdt, más püspöki és királyi, prépostsági székhelyekkel (Pécs, Esztergom, Gyulafehérvár, Székesfehérvár) ellentétben se közeli, se távoli vidéke nem bírt antik előzményekkel, valamint antik kőszállítmány nyomai sem mutatkoznak területén, mint például Kalocsán; vele ellentétben az említett központok 11–12. századi építkezéseinek az antik emlékek „birtokbavételének” különféle jelei érhetők tetten.<sup>44</sup> Ugyanakkor az ország közepén, a királyi alapítású prépostsággal bíró, és ettől kezdve egyre sűrűbben a király és az udvar kedvelt tartózkodási helyévé váló Óbudán, úgy tűnik, még a felszínen is láthatók voltak (egyebek mellett) Pán, Silvanus feliratos és képes köemlékei is.<sup>45</sup> Mégis ez a magyarázat tűnik kevésbé valószínűnek.

Az egri márványmű „margóján” megjelenő lény ábrázolása ugyanis olyasmi, ami nem (pusztán) a program, a programalkotó, építtető-megrendelő számlájára írható, hanem sokkal inkább az azt megalkotó, „kivitelező” műves invenciójáról, képzettségéről, háttéréről, mintaképeinek köréről mondhat el számunkra valamit. Ezen belül is legfőképp az előkép(ek), a meglehetősen szűk kört kirajzoló exemplum(ok) ismeretéről és befogadásáról vall. A közvetítés láncszemei, az ábrázolás átvételének forrásai és lehetőségei egyelőre nem világosak előttünk. Kérdés, hogy eb-

<sup>44</sup> MAROSI Ernő: A historizmus az 1200 körüli művészetben Magyarországon. In: *Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián. Társadalomtudományok 2002*. Szerk. Vizi E. Szilveszter. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 2005. 269–298.

<sup>45</sup> KERÉNYI Károly: Pannonia. *Magyar Nyelv*, 28. 1932. 280–290; ERDÉLYI 1974. i. m. 122–123; No. 172; MIKÓ Árpád: Pannonia újjászülése. In: *Pannonia regia* 1994. i. m. 35.



ben az összefüggésben a székesegyházi, monostori, netán királyi kincstárak mélyén őrzött (esetlegesen évszázadokkal korábbi!), és bizonyára nehezebben hozzáférhető kisművészeti alkotások, vagy használatban lévő liturgikus tárgyak, illetve az antikvitásból, Karoling-korból hagyományozott szövegek és illusztrációk ismerete szóba jöhet-e, avagy egy akkoriban látható, hozzáférhető – felszínen „heverő” – antik szobrászati alkotásról, római szarkofág/dombormű jelenetsoráról történt közvetlen motívumátvétellel lehet számolni. Mindenesetre, ha egyszer feltárul (feltárható lesz) az átvétel e forrása, az bizonyos tekintetben kulcsot adhat majd az Egerben 1200 táján működő, s a magyarországi emléktárhelyben páratlan stílusárnyalatot felmutató márványműves(ek) „eredetének” (és művészetük kapcsolódási pontjainak) megvilágításához, feltérképezéséhez is.

### Tárgyszavak:

12. századi reneszánsz; középkori egri székesegyház; fehérmárvány faragványtöredékek; ornamentika; ikonográfia; „lakott indadísz”; szőlő; szüret; Pán-ábrázolások

Krisztina Havasi

## Pan in Eger

Recently, research based on fragments attesting to reconstructive work on the Arpadian Age cathedral of Eger at the end of the 12<sup>th</sup> century delineate a complex of small structures that in all likelihood were connected to the incorporation of the elevated main choir and the canon's choir that preceded it (Chorschranken), as well as the related liturgical structures (altar, sepulchre). The walls of this rood screen were articulated by a row of blind niches with profiled frames of varying sizes, which was crowned by decorative cornices. **The segments carved out of marble are remarkable** not only because of their high quality (which is due in part to the material itself), but also because of their rich decoration: the ornamented niche frames and crownings were found in the marble parts of the choir screen, as were marble slabs and the back walls of niches embellished with incrustations, as well as the beautifully engraved inscriptions, which were written in capital letters. The reconstruction work on the cathedral and this type of embellishment of the inside of the choir date to the last decade of the 12<sup>th</sup> century, or at the latest around 1200, and in all likelihood are connected to the fact that in 1204 the church was the site of a royal funeral. The decision to rebuild and the “plan” for this reconstructive work – which may have had the sanction of the king – thus falls either under the period of Bishop Péter (1181–1197) or, more probably, under that of his successor, Bishop Katapán (1198–1217), who previously was chancellor and the provost of Székesfehérvár before becoming the bishop of Eger. A sharply carved, plastically formed inhabited scroll stretches along the white marble cornices, which in all likelihood were part of the rood screen. In addition to depictions of birds of prey and four-legged animals, the best preserved fragment shows a creature from Antique Mythology – the hoofed, goat-footed creature with a human upper body, Pan, is portrayed in the act of picking grapes. The depiction of Pan is far from customary (rather, it is exceptional), even in the world of the “Renaissance of the 12<sup>th</sup> century”, in which ornaments were inhabited with centaurs, griffins, sirens, nudes and personifications from Antiquity. I address the question of borrowings of motifs from Antiquity in connection with this fragment. I also examine Antique and late Antique representations of Pan alongside examples from the Carolingian period and examples of the survival of written and visual traditions of Antiquity (*Vergilius, Hrabanus Maurus*).

Hegedűs András

## A Magyar Királyság és uralkodóházainak címerei a Képes Krónika ábrázolásain

„A Képes Krónika a középkori magyarországi könyvfestészet legjelentősebb emlékeinek egyike. Rangját képei mennyiségének, minőségének és ikonográfiai programjának köszönheti.”<sup>1</sup> A krónika illusztrációi a művészet-, építészet-, viselet- és hadtörténeti kutatások mellett – a gazdag címerábrázolások miatt – a heraldikának is fontos forrásai. Bár a kutatás azt a gondolatot, miszerint az 1350–1370 között készült kódex festője Hertul fia Miklós,<sup>2</sup> Nagy Lajos király *cimerarius*a volt, elvetette,<sup>3</sup> az mindenképpen megállapítható, hogy a miniátor jól ismerte saját korának címerhasználatát. A krónika ezért a magyar államcímerek kialakulásának is fontos forrása, hiszen a miniatúrákon, lapszeldíszítéseken számos helyen – egymástól még különválasztva – fordul elő hazánk

hasított címerének két eleme, a vörössel és ezüsttel többször vágott pajzs és a kettős kereszt.

Dr. Hegedűs András

Történész, levéltáros

A Prímási és Főkáptalani Levéltár  
igazgatója

Kutatási területe: magyar egyház-  
történet, címertan, pecséttan

Kérdéses ugyanakkor, hogy a miniátor ismeretei, amelyek alapján a címerek viselését a múltba vetíti vissza, vajon mennyire helytállóak. Még a krónika keletkezését nem sokkal megelőző időszak ábrázolásain is Nagy Lajos korának (1342–1382) címerhasználatára tükröződik vissza. Így a rozgonyi csata jeleneténél (fol. 69r),

Károly Róbert (1301–1342) iniciáléba foglalt képén (fol. 69v), I. Károly házasságkötése (fol. 70r) és Toulouse-i Szent Lajos püspök (fol. 70v) ábrázolásakor a hasított pajzs jobb oldali, vagyis előkelőbbnek tartott fele a vörössel és ezüsttel hétszer vágott, és nem a bal oldali, amint az Károly Róbert második és harmadik nagypecsétjén, illetve 1335-ig veretett pénzein megfigyelhető.<sup>4</sup> A krónika kettőskereszt-ábrázolásai is I. Lajos korát idézik, hiszen a kettős kereszt alatti hármas halom a nagy király első kettőspecsétjén tűnik fel először.

<sup>1</sup> WEHLI Tünde: A Képes Krónika könyvfestészeti szempontból. In: VESZPRÉMY László–WEHLI Tünde–HAPÁK József: *A Képes Krónika könyve*. Budapest, Kossuth–Országos Széchényi Könyvtár, 2009. 37–193: 37.

<sup>2</sup> Nagy Lajos király 1356. március 12-én kelt oklevelében (Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára DF 201 790) elismerően szól, „Nicolaus filius Hertul fidelis pictor noster” festészetéről.

<sup>3</sup> Jelenlegi ismereteink alapján eldönthetetlen, hogy Hertul fia Miklós melyik királyi műhelyben, milyen műfajban fejtette ki tevékenységét. Lásd WEHLI Tünde szócikkét Hertul fia Miklósról. In: *Korai Magyar Történeti Lexikon: 9–14. század*. Szerk. KRISTÓ Gyula–ENGEL Pál–MAKK Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1994. 457.

<sup>4</sup> Károly Róbert uralkodása utolsó szakaszában, miután 1333-ban kisebbik fia, András herceg számára biztosította Szicília trónját, pénzein címerét valóban megváltoztatta, kifejezve ezzel, hogy saját trónigényéről lemondott. Vagyis a krónika képei ebben a tekintetben nem ábrázolnak valótlaniságot, hiszen I. Károly használta ezt a fajta címet, ugyanakkor mégsem hűek teljesen a valósághoz, mert a kései címerhasználatot alkalmazzák az uralkodás egész időszakára. Emellett a miniátor nem élt a lehetőséggel, hogy a címerek által különböztesse meg az apát és a fiút.

## Kettős kereszt és vörös-ezüst vágások

A kettős kereszt, amely III. Béla király (1172–1196) uralkodása alatt jelent meg bizánci eredetű hatalmi jelvény átvételeként, a 14. század elejére már a magyar államhatalom szimbólumává vált.<sup>5</sup> IV. Béla király (1235–1270) apjával való konfliktusai miatt szakított II. András (1205–1235) vágásos címerével, és példaképének tekintett nagyapja jelvényét helyezte pajzsra. Ettől kezdve a kettős kereszt állandóan az uralkodói kettőspecsétek hátlapján szerepelt, az „államcímernek” kijáró helyen. Az 1445. évi XV. törvénycikk a kettős keresztet „Magyarország jelvényének” nevezte.<sup>6</sup>

A vörössel és ezüsttel hétszer vágott pajzs<sup>7</sup> Imre király uralkodása (1196–1204) alatt jelenik meg a király aranypecsétjén, ahol a vágásközökben lépdelő oroszlánok láthatók. Hasonló vágásos címet használt Imre testvére, II. András király is. Ez tehát az első magyar királyi címer, hiszen III. Béla király pecsétjén címer még nem szerepelt. Azt a pajzsra helyezett kettős keresztet ábrázoló pénzt pedig, amelyet eddig III. Béla uralkodásának idejére datáltak, az újabb kutatás IV. Béla pénzei közé sorolta.<sup>8</sup> Mint említettük, a vágásos címerrel IV. Béla szakított, és ettől kezdve, egészen Károly Róbertig, a magyar uralkodók címerhasználatából is eltűnt ez a szimbólum.

Két magyar király használta tehát a vörössel és ezüsttel vágott címet, amelyet a köznyelv ma árpádsávoknak hív. Ez az elnevezés azt is magában hordja, hogy a „sávokat” az Árpád-ház családi címereként azonosítják. Jogosan merül fel a kérdés: vajon lehet-e egy olyan címet dinasztikus szimbólumnak tekinteni, amely korábban nem létezett, és amelyet 1301-ig mindössze két uralkodó használt?

A kérdést tovább árnyalja András hercegnek, a későbbi III. András királynak 1286-ból fennmaradt pecsétje (1. kép).<sup>9</sup> Ezen egy lovasz látunk, aki hétszer vágott pajzsot visel. Bár a lenyomat erősen rongált és kopott, de a vágásközökben látható kitüremkedésekben talán az oroszlánokat fedezhetjük fel. A pecsétet elsőként ismertető Döry Ferenc szerint ez azt bizonyítja, hogy az Imre király által felvett címer az Árpád-ház címerévé vált.<sup>10</sup> Megkoronázása után András ezt a pecsétet nem használta, és a IV. Béla óta használatos királyi kettőspecsétek mintájára új pecsétet vésetett, melynek hátlapján a kettős kereszt látható. Így valóban úgy tűnhet, mintha a hercegi pecsét csak a családhoz való kötődést fejezné ki.



1. kép. III. András pecsétje. Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Allgemeine Urkundenreihe, 1286.VI. 6.

<sup>5</sup> KOVÁCS ÉVA: Signum crucis – lignum crucis. A régi magyar címer kettős keresztjének ábrázolásairól. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai, 1984. (Memoria saeculorum Hungariae 4.) 407–423; BERTÉNYI IVÁN: A magyar államcímer fogalmának kialakulása. In: IVÁNYI (JANCSIK) Ede: *A magyar birodalom vagy Magyarország s részeinek címerei*. Pest, 1869. (Reprint BERTÉNYI Iván utószavával. Budapest, AKV–Maecenas, 1989.) 130–133; SZÉKELY György: A kettős kereszt útja Bizánctól a latin Európába. In: IVÁNYI 1869 (1989). i. m. 107–128; TAKÁCS Imre: Címerek az Árpád-háziak pecsétjein. *Turul*, 84. 2011. 84–91. A téma jó historiográfiai áttekintését adja KÖRMENDI Tamás: A magyar királyok kettőskeresztes címerének kialakulása. *Turul*, 84. 2011. 73–83; 83, 85. jegyzet.

<sup>6</sup> FRANCISCUS DÖRY–Georgius BÓNIS–Vera BÁCSKAI: *Decreta Regni Hungariae. Gesetze und Verordnungen Ungarns 1301–1457*. Budapest, Akadémiai, 1976. (Publikationen des Ungarischen Staatsarchivs 2., Quellenpublikationen II.) 345.

<sup>7</sup> A vágóvonalak száma a 14. század közepéig ingadozó, és csak Nagy Lajos király uralkodása alatt állandósul a hét vágóvonal.

<sup>8</sup> KÖRMENDI 2011. i. m.

<sup>9</sup> Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Allgemeine Urkundenreihe, 1286.VI. 6.

<sup>10</sup> DÖRY Ferenc: Magyarország czímerének kialakulása. *Turul*, 35. 1917. 17–33; 31.

András számára azonban a vágásos címer sokkal többet jelentett, mint pusztán vérségi kapcsolatot Árpád leszármazottaival. Apjának, István hercegnek származását illetően ugyanis IV. Béla udvarában az a rágalom kelt lábra, hogy nem II. András király az apja. A királynét, Estei Beatrixot, miután a király halála után bejelentette, hogy gyermeket vár, azzal gyanúsították meg, hogy tiltott viszonyt folytatott Apod fia Dénes nádorral. IV. Béla a várandós Beatrixszal kíméletlenül bánt, fogságban tartotta, ahonnan csak álruhában, a II. András temetésére érkezett német küldöttséggel sikerült megszöknie.<sup>11</sup> Gyermekeit, akit az első magyar királyról Istvánnak nevezett, 1236-ban külföldön hozta világra. A királyné a vádakát mindig tagadta, és ezt fia, utószülött István is számon tartotta. Ezért 1265-ben született fiát apjáról Andrásnak nevezte el, András herceg pedig a rágalmak cáfolatául felvette nagyapja vörössel és ezüsttel vágott címerét. Így András valóban a családhoz való tartozást kívánta kifejezni, de ezt a nagyapja mint király által használt címerrel tette, amely azonban nem családi címer. Így a határ az uralkodó és családja között összemosódott.

A késői Árpád-kor főbb méltóságviselői is használták a vágásos címet annak kifejezésére, hogy hatalmuk Magyarország királyától származik.<sup>12</sup>

A címer jelentéstartalmának meghatározásához fontos forrásunk e korszakból Giovanni Villani krónikája, aki leírja Károly Róbert apjának, Martell Károlynak 1295. évi firenzei bevonulását, és megemlíti a magyar trónkövetelő címerét is: „negyedelt pajzs aranyliliomokkal, körbevéve vörössel és ezüsttel, azaz Magyarország címerével”<sup>13</sup> („con l’ arme a quartieri, a gigli d’ oro, e cerchiali”<sup>14</sup> rosso e d’argento cioe l’arme d’Ungheria.”<sup>15</sup>)

A nápolyi klarissza templom magyar szent királyokat ábrázoló falképének hátterét is – magyarországi származásuk jelzéseként – az ezüsttel és vörössel hétszer vágott mező adja, sőt Szent László királyt a mellén látható vágásos címer azonosítja.<sup>16</sup> Az apuliai Bariban a Szent Miklós-templom kincstárában őrzött ereklyetartó kis toronysisakja szintén ezüsttel és vörössel hétszer vágott. Az ereklyetartót a kincstár 1362. évi leltára az „arma Ungarie” meghatározással említi.<sup>17</sup>

Szintén Magyarország címereként tartja számon a vörös-ezüst vágásokat az 1335 és 1345 között készült zürichi címertekercs is.<sup>18</sup> Bárczay Gusztáv szerint egyes nyugati források a vágásosat „ancienne Hongrie”, „Alt-Ungarn”, a kettős keresztet „nouvelle Hongrie”, „Neu-Ungarn” jelöléssel illetik.<sup>19</sup>

Károly Róbert király címere kapcsán a kitűnő heraldikus, Vajay Szabolcs is a francia címernek a magyar címerrel való töréséről beszél.<sup>20</sup>

A külhoni kútfőkre természetesen mondhatjuk, hogy tévednek, de arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy ezek magyarországi forrásokra is támaszkodhattak. Erre pedig számos alkalom kínálkozott, hiszen a 14. század közepén európai nagyhatalmi szerepet játszó Magyaror-

<sup>11</sup> ZSOLDOS Attila: Törvényes uralkodó, vagy szerencsés kalandor. *História*, 22. 2001. 1. 9–11.

<sup>12</sup> RÁCZ György: Az Árpádok sávozott címere egyes főúri pecséteken a XIII–XIV. században. *Levéltári Közlemények*, 63. 1992. 123–135.

<sup>13</sup> A szöveg fordításáért kollégámnak, Szőnyi Tamásnak tartozom köszönettel.

<sup>14</sup> Bárczaynál: „accerchiata”, vö. BÁRCZAY Gusztáv: *A heraldika kézikönyve*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1897. 384.

<sup>15</sup> *Storie di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*. Ed. Giovanni Battista RECANATI. I. Milano, 1729. Libro ottavo, cap. XIII. col. 354; *Historie fiorentine di Giovanni Villani cittadino fiorentino, fino all’anno 1348*. In: *Rerum Italicarum Scriptores*. Ed. Ludovicus Antonius MURATORIUS. XIII. Milano, 1728. Libro ottavo, cap. XIII. col. 354.

<sup>16</sup> KERNY Terézia: Középkori Szent László-emlékek nyomában Nápolyban. *Ars Hungarica*, 26. 1998. 52–65: 52.

<sup>17</sup> TAKÁCS Imre: Kápolna alakú ereklyetartó magyar címerrel a bari San Nicola kincstárában. *Ars Hungarica*, 26. 1998. 66–82.

<sup>18</sup> Magyarország („Ungern”) címere a második pergamenlap előoldalán szerepel. *Die Wappenrolle von Zurich*. Vö. <http://www.silverdragon.org/HERALDRY/ZurichRolls/zroadt1.htm> (letöltve: 2013. április 29.)

<sup>19</sup> BÁRCZAY 1897. i. m. 390.

<sup>20</sup> Szabolcs de VAJAY: L’heraldique, image de la psychologie sociale. Estratto dagli *Atti dell’ Accademia Pontaniana*. N. S. 16. 1967. 14.



szág diplomáciája az egész kontinenst átszötte, s ennek sikerét a fényes reprezentáció is segítette. A Képes Krónika tehát mint magyarországi forrás a kérdés mélyebb megismerését segíti.

## A Képes Krónika címeres ábrázolásai

A kódex igényes megformálású címlapja is jelzi, hogy a mű Nagy Lajos király számára készült. A fólió felső részének keretezett képén a trónon ülő, vágásos címerruhát viselő királyt ábrázolták,<sup>21</sup> a lapszéldíszítésen pedig az uralkodó személyével összefüggésben lévő címerek láthatók. Így az alsó keretsáv közepén négy karéjjal kiegészített, vörös rombuszban a magyar királyi hatalom szimbóluma, az ezüsthalmion emelkedő arany kettős kereszt tűnik fel. Ennek heraldikai jobb oldalán az előzőhöz hasonló keretben jobbra döntött, hasított pajzs a Nagy Lajos által használt formában: jobb mezője hétszer vágott, a bal oldali kék mezőben az Anjou lilimok lebegnek. A kettős kereszt heraldikai bal oldalán, vörös alapon, az előzőekkel megegyező keretben sisaktakaróval és nyitott koronával fedett csöbörsisak látható. A koronából két toll között egy jobbra néző, csőrében patkót tartó strucc emelkedik ki. Ez a címer összefüggésbe hozható az oldalsó keretsáv közepét díszítő rutapajzsban (csúcsára állított négyzet) ábrázolt struccal. A struccot Károly Róbert vette fel címerébe először. Vajay Szabolcs értelmezése szerint ebben az a középkori felfogás fejeződik ki, hogy a strucc gyűlöli a lovat, és mindent felfal.<sup>22</sup> A király ezzel az oligarchák felett aratott győzelmet kívánta kifejezni. Károly Róbert címerét fia is megtartotta, és ez a magyarországi Anjouk megkülönböztető jegyév vált, amely Mária királynő nagypécsettjén is feltűnik.

Így a címlap Anjou királyaink címerhasználatának minden olyan elemét rögzíti, melyeket a későbbi ábrázolásokon többször is látunk. A rozgonyi csata jeleneténél (fol. 69r) Károly Róbert struccdíszes, koronás csöbörsisakot, címerruháján pedig kettős keresztet visel. Tornapajzsán a hasított rutapajzs jobb mezőjében a vörös-ezüst vágások, a bal mezőben az Anjou lilimok tűnnek fel. A miniatűr a szöveghez igazodva a királyi (kettős keresztes) zászlót tartó lovak halálát is megörökítette. A kép felső részén a király segítségére siető kassai polgárokat látjuk, akik zászlójukon Nagy Lajostól kapott címerüket<sup>23</sup> hordják. A Károly Róbert által egyesített vágásos és lilimos címer végigkíséri az Anjou-korhoz készített illusztrációkat. Mint említettük, Károly Róbert iniciáléba foglalt képén (fol. 69v), I. Károly házasságkötése (fol. 70r) és Toulouse-i Szent Lajos püspök (fol. 70v) ábrázolásán is ez a címer látható. A Bazarád (Basarab) havasalföldi fejedelem ellen vezetett hadjárat illusztrációján a magát feláldozó, a király címerruháját magára öltő Szécsi Dezsőt struccdíszes sisakkal az elesettek között, míg a menekülő királyt a tornapajzsra helyezett rutapajzsban kettős kereszttel ábrázolva látjuk.

Feltűnően sokszor használja az illuminátor a magyarországi heraldikában ritka rutapajzsokat,<sup>24</sup> nemegyszer tornapajzsok alkalmazva. Ebben talán itáliai hatást kell látnunk, hiszen a nápolyi Anjouk címerhasználatában ez a pajzsforma nagyon kedvelt volt.<sup>25</sup>

Az Anjouk címerhasználatát a korábbi illusztrációk jól készítik elő. Így önállóan vagy együtt számos helyen feltűnik a vágásos és a kettős keresztes címer. A következőkben az egyes fóliókon megjelenő címerábrázolásokat tekintjük át részletesen.

<sup>21</sup> A portréértékű ábrázoláson Lajos kesztyűt visel, amelyet a kódex egyetlen uralkodóábrázolásán sem látunk. Ez véleményünk szerint a kódex 1370 körüli datálását erősíti, mert összefüggésbe hozható a király betegségével, melynek leplezésére kesztyűt húzhatott.

<sup>22</sup> VAJAY 1967. i. m. 8.

<sup>23</sup> Kassa város címeres levelét 1369. május 7-én adta ki I. Lajos király (DF 269 163).

<sup>24</sup> Összesen 16 alkalommal: fol. 1r: címlap, fol. 3r: iniciálé fölött, fol. 4r: lapszéldísz (2 db), fol. 36v: iniciálé, fol. 43r: iniciálé, fol. 46r: iniciálé, fol. 47r: iniciálé és lapszéldísz, fol. 49v: iniciálé, fol. 50r: lapszéldísz, fol. 65r: iniciálé, fol. 69r: miniatúra, fol. 69v: lapszéldísz, fol. 70v: iniciálé, fol. 72r: miniatúra.

<sup>25</sup> LÖVEI Pál: Anjou-magyar síremlékek és címeres emlékek Nápolyban. *Ars Hungarica*, 26. 1998. 18–51: 24.

*Fol. 5r.* A vörös-ezüst vágások először a hunok csatáját ábrázoló képen jelennek meg. Az ábrázolás a fejezetcímhez („Attila magyar királlyá választásáról és győzelméről, amellyel az egyeduralmat megszerezte”) igazodik, de nem a krónika szövegéhez. A fejezet ugyanis nem beszél csatáról, csak Attila személyéről, fegyverzetéről, sőt pajzson hordott címeréről, amelyet egy „turulféle” madárként ír le. Ez a szimbólum jelenik meg a miniatúrán, és zászlón alkalmazva emelkedik ki a képkeretből. A hunok közül vörössel és ezüsttel vágott pajzsával jól elkülöníthetően kiemelkedik egy csöbörsisakos, vörös színű sisaktakarót viselő alak, akiben Attila királyt sejthetjük. A miniatör tehát a fejezetcímhez kívánt igazodni, amikor Attilát a „magyarok királyaként” a vörös-ezüst vágásokkal festette meg. Ez pedig annak a gondolatnak a kifejeződése, amely a vörös-ezüst vágásokat a „régí magyar” címernek tartotta.

*Fol. 20r.* A kettős kereszt a Szent István királyt ábrázoló iniciáléban, a király kezében lévő pajzson és zászlón tűnik fel először, vagyis a keresztény királyság<sup>26</sup> alapításával összefüggésben. A Képes Krónika Szent István-ábrázolásain (fol. 20v, 21r) is ez az államalapító király attribútuma. A kép érdekessége, hogy a király címerruhát visel, amelyen a vörös és az ezüst mezők váltakoznak. Mivel a vágóvonalak száma hat, tulajdonképpen vörös mezőben lebegő három ezüstpólyáról beszélhetünk heraldikailag. Kérdés, hogy ez a családi származásra<sup>27</sup> vagy egy feltételezett régi címerre utal-e. A krónika szövege ugyanis – mint említettük – Attilát a hun-magyar rokonság<sup>28</sup> hangsúlyozása miatt a magyarok királyának nevezi, és a honfoglalást a magyarok második bejöveteleként írja le. Vagyis szerinte a magyarok csak visszatértek régi királyságuk területére, és azt keresztény alapokon építették újjá. Ezért István címerruháját akár a hunok csatáját ábrázoló miniatúra vörös-ezüst vágásaival is összefüggésbe hozhatjuk.

*Fol. 25v.* A ménfői csata (1044) képe a győztes III. Henrik német-római császárt a katonák feje felett lobogó, birodalmi sást hordozó zászlóval jelöli, míg a vesztes Aba Sámuel a vörössel és ezüsttel hétszer vágott, lehanyatló zászlóval. Érdekes, hogy bár a szöveg Aba Sámuel királynak nevezi, és a miniatör is koronával ábrázolja, zászlaján a vágásokat és nem a kettős keresztet láthatjuk. Ez esetben a vágások címer a „pogány magyarságot képviseli”.<sup>29</sup> Vagyis nincsen szó családi címeréről, hanem a régi világ visszaállításának kísérletéről, márpedig ezt kívánta a magyaroknak volt egy régi királyságuk, amely pogány volt, és a miniatör ezt kívánta a régi címerrel kifejezni.

*Fol. 35r.* Az iniciálé III. Henrik császár és Salamon király Magyarországra érkezését ábrázolja. A császárt most is a sárga zászlón látható fekete birodalmi sas azonosítja, míg a magyar királyt a kettős keresztet hordozó zászló. Itt tehát két állami szimbólumról beszélhetünk.

*Fol. 36v.* A kettős kereszt ezen a lapon szintén Magyarország királyát jelöli. A kunok legyőzését (kerlési csata, 1068) ábrázoló iniciálé a magyar sereget vörös színű, kettős kereszt zászlóval jelöli, akárcsak Salamon királyt, aki pajzsán vörös színű rombuszban viseli a hármaskörrel emelkedő kettős keresztet. A király mögött lovagló Géza herceget nem címer, hanem hermelinprémes süveg különbözteti meg környezetétől, Szent Lászlót pedig a fejét övező dicsfény azonosítja.

*Fol. 43r.* Témánk szempontjából különösen érdekes a mogoródi csatát ábrázoló medaillon-kép. A kettős kereszt, melyet Géza és László a pajzsukon és seregük zászlaján viselnek, a hercegeket jelöli, míg a vörössel és ezüsttel hétszer vágott zászló Salamont és seregét (2. kép). A kép jelentősége abban rejlik, hogy a vágások és a kettős kereszt címer két magyar, de egymással szemben álló sereget jelez. Ez kétféle értelmezésre is lehetőséget ad. Az elsőnél abból indulhatunk ki, hogy a krónika szövege szerint testvérháborúról van szó, ezért a két fél megkülönböztetésül a királyság kettős kereszt címerét és a családnak gondolt vágások címerét

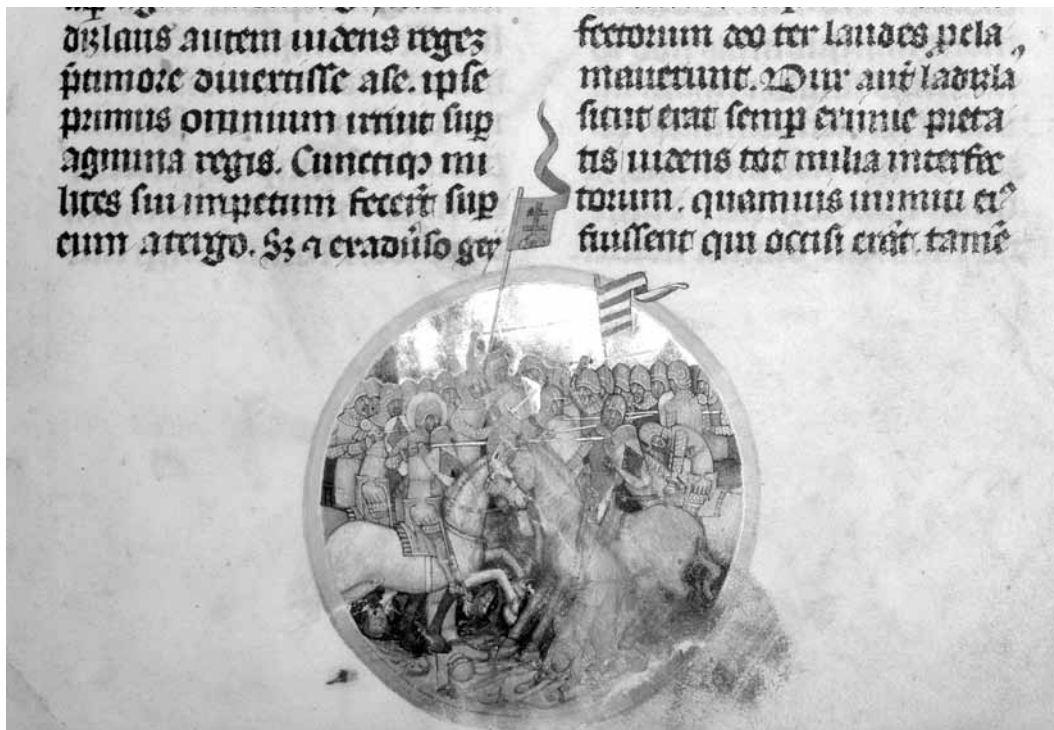
<sup>26</sup> A krónika szövege nem részletezi az államalapítást, csak utal Szent István legendájára.

<sup>27</sup> WEHU 2009. i. m. 91.

<sup>28</sup> Képes Krónika fol. 5v: „a magyarok, vagyis a hunok” („hungari sive huni”).

<sup>29</sup> WEHU 2009. i. m. 105.

használták. Ezen a ponton azonban kettéválik a szöveg és az ahhoz tartozó ábrázolás, hiszen a hercegeket jelöli a kettős kereszttel, a vörös-ezüst vágással pedig Salamon, aki a krónika szövege szerint is az ország királya. Ha az eddig említett esetek többségében (négy képen három alkalommal) az uralkodót a kettős kereszt jelölte, joggal merül fel a kérdés, hogy a miniátor miért nem igazodik ehhez. A válasz a csata előtti jelenettel hozható összefüggésbe, amikor László herceg egy látomásból tudja meg, hogy a győzelem az övék lesz, és a királyi koronát Géza nyeri el. Így a miniátor a csata megfestésével folytatta az előző lap (fol. 42r) ábrázolásának logikáját, vagyis



2. kép. Mogyoródi csata. Képes Krónika, OSZK, Cod. Lat. 404, fol. 43r

az angyal által megjövendölt királyi méltóság jelvényeként a kettős keresztet Gézának és Lászlónak adta, mintegy előre jelezve, hogy Isten szándéka szerint ők lesznek az ország uralkodói. És ez a második értelmezés kulcsa is. Amennyiben a kettős keresztet a királyi hatalom birtoklásával hozzuk összefüggésbe, akkor az előbbi gondolat alapján joggal látjuk ezt a címet a hercegeknél. A még regnáló királyt, Salamon jelző vágásos zászló pedig a királyság, azaz az ország szimbólumának is tekinthető.

Fol. 46r. Ugyanezeket az észrevételeket tehetjük Salamon király megfutamodásának jeleneténél is, hiszen László herceg pajzsán a kettős keresztet hordja, Salamon pedig a vörös-ezüst vágásokat.

Fol. 47r. A Szent Lászlót közvetlenül koronázása után ábrázoló iniciálé az uralkodót lovagi öltözetben, mellén vörös rutapajzzsal, a zöld színű, hármashalmon emelkedő kettős kereszttel festi meg, vagyis olyan személyként, mint aki a királyi hatalmat elnyerte.

Fol. 49v. Szent László királyt legközelebb Krakkó ostrománál festették meg lovagi díszben. Itt azonban pajzsán nem a kettős keresztet, hanem a vörössel és ezüsttel hétszer vágott rutapaj-

zsot hordja. Kérdés, ez annak kifejezése-e, hogy a két címert azonos súlyúnak tekintették, és így ezt az ábrázolást pusztán művészi variációnak tekinthetjük-e.

*Fol. 61v.* A következő kép, amelyen a tárgyalt két címer egyike bukkan fel, a III. Bélát ábrázoló iniciálé. Itt a királyt bal kezében tartott, vörössel és ezüsttel hétszer vágott zászlóval örököltette meg a miniátor. Bár jelenlegi ismereteink a kettős kereszt magyarországi megjelenését a Bizáncban nevelkedett III. Bélához kötik, a Képes Krónika miniátorától a maihoz hasonló, tudományos kutatásokon alapuló ismereteket túlzás lenne számon kérni. Így elfogadhatjuk azt a nézetet, amely szerint III. Béla szerepe a kettős kereszt használatának meghonosításában a 14. századra elhalványult.<sup>30</sup>

*Fol. 62v.* A Szent László és II. András közötti időszak királyait – III. Béla kivételével – sematikus, a királyi hatalom jelvényeivel (koronával, jogarral, országalmával) ábrázolja a miniátor. II. András azonban két iniciálén is kettős kereszt zászlóval jelenik meg. A krónika szövegéhez igazodva úgy látjuk őt, mint kereszt hadjáratban részt vett magyar királyt. Mint már említettük, II. András címerpajzsán a vörös-ezüst vágásokat szerepeltette, a vágásközökben oroszánok voltak. Ez a tény is alátámasztja, hogy a miniátor, bár saját korának címereit jól ismerte, azok múltbeli használatánál inkább saját képzeletére támaszkodott, semmint történeti ismeretekre.

*Fol. 65r.* Figyelemre méltó, hogy a IV. (Kun) László meggyilkolását ábrázoló iniciálében a mintegy ravatalon fekvő király fölé címeres sátor borul. A kép talán a legkorábbi halotti címerábrázolásunk. A három rutapajzsos címer közül a fő helyen, vagyis középen lévő a hármason emelkedő ezüst kettős keresztet hordozza. A mellette kétoldalt lévő pajzsok vörössel és ezüsttel hétszer vágottak. Kérdés, hogy ebben az ország- és családi címer megkülönböztetésének igényét láthatjuk-e, vagy a vágásos címerrel a pogány kunokkal szimpatizáló királynak a régi pogány világhoz fűződő vonzalmát kívánja kifejezni a miniátor.

## Összegzés

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a Szent István megkoronázásával megjelenő kettős kereszt a keresztény Magyar Királyság és annak királya szimbólumaként jelenik meg (fol. 20r). Nem ennyire egyértelmű azonban a vörös-ezüst vágások szerepeltetése. Két esetben (fol. 5r: hunok csatája, fol. 25v: ménfői csata) a vágások tekinthetők egy régi magyar címerre történő utalásnak. Kun László halála (fol. 65r) esetében ez azonban bizonytalan, mert a kettős keresztrel együtt megjelenő vágásos címer családi szimbólumnak is tekinthető, de külön-külön jelentheti az országot és a király címerét is.

Ugyanígy kétféle értelmezésre ad lehetőséget a mogyoródi csata (fol. 43r.) és Salamon megfutamodásának (fol. 46r.) ábrázolása. A képeket azonban úgy is tekinthetjük, hogy az Isten akaratából leendő király(ok) áll(nak) szemben a régi királlyal. A vörös-ezüst vágások Szent László király pajzsán (fol. 49v) a változatosság igényével dolgozó alkotói képzelettel is magyarázhatók. Döry Ferenc véleménye szerint ugyanis a „kétféle címert közti közjogi jelentés tekintetében nem volt határozott különbség; mindkettő a magyar királyságot jelentette”.<sup>31</sup> Talán ez az indoka annak is, hogy III. Bélát is vágásos zászlóval látjuk (fol. 61v).

A Képes Krónika miniatúráinak címerábrázolásai tehát nem egyértelműek. Inkább Magyarország címereként használják a vörös-ezüst vágásokat, de egyes esetekben ezt családi szimbólumnak is tekinthetjük. A képek csak részben támasztják alá mindazt, amit Bárczay Gusztáv pe-

<sup>30</sup> HORVÁTH Gábor: „IN HOC SIGNO...”. A kettőskereszt eredete a középkori Magyarországon. In: *A kettőskereszt a magyar és a szlovák címerben*. Szerk. TÓTH Sándor János. Szeged–Kassa–Brünn, Gerhardus, 2012. 69.

<sup>31</sup> DÖRY 1917. i. m. 32.



cséttani vizsgálatai nyomán kijelentett: „Mikor az Árpádház magvaszakadtával egy új dynastia került Magyarország trónjára, a belőle származott királyok pecsétein nem az Árpádházzal való rokonságát akarták documentálni, hanem azt, hogy Magyarország fejedelmei.”<sup>32</sup>

Bárczay véleményével ellentétben Döry Ferenc szerint az Anjouk a vágásokat liliomos családi címerükkel egyesítették, illetve a család olyan tagjai is használták a vágásokat, akik nem emelkedtek a királyi méltóságra.<sup>33</sup>

Mint arra már korábban rámutattunk, Károly Róbert a Szicíliai Királyság címerét egyesítette a vörös-ezüst vágásokkal.<sup>34</sup> Ebben az összefüggésben tehát két ország címere jelenik meg, és nem családi szimbólumokról van szó. A családtagok címerhasználatával kapcsolatban merül fel Mária nápolyi királyné neve.<sup>35</sup> Ő az, aki elsőként egyesítette a vágásos és a liliomos címet. Mária ugyanis magát Magyarország királynéjának tekintette,<sup>36</sup> sőt VIII. Bonifác pápa 1294-ben nemcsak fiát, Martell Károlyt ismerte el Magyarország királyának, hanem Máriának is megadta a „regina Hungariae” cím használatát.<sup>37</sup> Ezt erősíti síremlékének felirata is,<sup>38</sup> amely őt „Ierusalem Sicilie Hungarieque regina” címmel illeti. Mária címerhasználatában a vágások az országot jelentik, ez igénycímeként jelenik meg Martell Károlynál, és ezt folytatja Károly Róbert, aki végül ténylegesen is a királyi hatalom birtokába jutott. Nagypecséjtjének hátlapján – elődeihez hasonlóan – ő is szerepelteti a kettős keresztet. E tekintetben talán finom megkülönböztetését látjuk a Magyar Királyságot szimbolizáló vörös-ezüst vágásoknak és a királyi hatalmat megtestesítő kettős keresztnek.

E tanulmány kereteit szétfeszítette volna, ha a vágásos címer jelentéstartalmának változásait részleteiben is feldolgozzuk. Szerettük volna azonban a figyelmet ráirányítani arra, hogy a vágásos címer Anjou királyaink idejében korántsem családi szimbólum volt, és erre a Képes Krónika ábrázolásai is jó példával szolgálnak. Ezekkel a gondolatokkal kívánjuk Wehli Tündét, a Képes Krónika avatott kutatóját köszönteni, remélve, hogy észrevételeinket későbbi munkáiban hasznosítani tudja.

### Tárgyszavak:

Árpád-ház; Anjou-kor; Képes Krónika; heraldika; kodikológia; könyvfestészet

<sup>32</sup> BÁRCZAY 1897. i. m. 388.

<sup>33</sup> DÖRY 1917. i. m. 31.

<sup>34</sup> HEGEDŰS András: A tornagallér használata I. Károly király pecsétjein. In: *Megpecsételt történelem*. Szerk. Uő. Esztergom, Prímási Levéltár, 2000. 6–10: 8.

<sup>35</sup> GÁRDONYI Albert: A magyar Anjouk címeres emlékei. *Turul*, 54. 1936. 12–18: 13.

<sup>36</sup> Magyarországi Mária 1292. január 6-án, Aix-en-Provence-ban kiadott oklevelében kijelentette, hogy magát Magyarország királynőjének tekinti, s e jogán a magyar trónt legidősebb fiának, Martell Károlynak adja át. DÜMMERTH Dezső: *Az Anjou-ház nyomában*. Budapest, Panoráma, 1982. 193.

<sup>37</sup> Uo. 199.

<sup>38</sup> LÖVEI 1998. i. m. 23.

András Hegedűs

## The Coats of Arms of the Hungarian Kingdom and its Dynasties as Depicted in the Illuminated Chronicle

The Illuminated Chronicle (National Széchényi Library, Cod. Lat. 404) is one of the most significant medieval Hungarian illuminated manuscripts. The codex is also important as a source on the development of the coat of arms of the Hungarian Kingdom, as the two elements of the partitioned coat of arms of Hungary, the escutcheon with gules and argent stripes and the double cross (still separated from each other), appear in several places in the chronicle's illuminations or in the marginalia. The double cross appears for the first time on the pages of the manuscript in connection with the coronation of Saint Stephen, King of Hungary. Thus it may be interpreted as the symbol of the Christian Hungarian Kingdom and its king. Not so unambiguous, however, is the appearance of the gules and argent stripes, which Hungarian general belief equates with the coat of arms of the Árpád Dynasty. Following a detailed presentation of the depictions of the Hungarian coat of arms, I refer in this essay to foreign sources and artefacts as analogies, arriving at the conclusion that the gules and argent stripes – although the depictions can be interpreted on many levels – appear not as the coat of arms of the dynasty, but of Hungary itself. At the same time, I do not exclude the possibility that there is a subtle distinction between the double cross, which symbolizes royal power, and the gules-argent stripes, which symbolize the Hungarian Kingdom.

Jékely Zsombor

# Eurialusnak és Lucretiának szép históriája

*Zsigmond császár ábrázolása*

*Aeneas Sylvius Piccolomini szerelmi történetében*

Dr. Jékely Zsombor  
Művészettörténész  
(PhD, Yale University, 2003),  
gyűjteményi főigazgató-helyettes,  
Iparművészeti Múzeum  
Kutatási területe: középkori  
falfestészet, magyarországi  
művészet a későközépkorban  
E-mail: jekely@imm.hu

Luxemburgi Zsigmond király és császár ábrázolásainak kérdése régóta élen foglalkoztatja a magyar és nemzetközi művészettörténeti kutatást.<sup>1</sup> A kiemelkedő jelentőségű, autentikus Zsigmond-portrék – Pisanello rajzai vagy a bécsi portré – mellett a megjelent írások egyik fő témája a rejtett Zsigmond-portrék azonosítása: vagyis olyan ábrázolások elemzése, ahol Zsigmond közismert arcvonásai más alakok (például a háromkirályok egyike, a Keresztrefeszítés centurio-alakja) képén jelenik meg.<sup>2</sup> A rejtett portrék alkalmazásának szokását kortárs megfigyelések – elsősorban Eberhard Windecke megjegyzései – is alátámasztják.<sup>3</sup> Ezekkel szemben viszonylag kisebb figyelmet kapott az a több száz ábrázolás, ahol maga Zsigmond, a történeti figura jelenik meg, elsősorban 15. századi illusztrált krónikák lapjain.<sup>4</sup> Ezeknek a képeknek egy jelentős része nem élt a portrészzerű ábrázolások képi konvencióival: bár az illusztrációk Zsigmond császár ábrázolásának igényével készültek, a figura képi megformálása portréi ismert típusainak sorába nem illeszthető be.

A 2006-os budapesti–luxemburgi Zsigmond-kiállítás kapcsán igen komoly kutatómunka folyt a lehető legtöbb Zsigmond-ábrázolás összegyűjtése érdekében.<sup>5</sup> A Zsigmond portréit bemu-

- <sup>1</sup> Bertalan KÉRY: *Kaiser Sigismund – Ikonographie*. Wien–München, A. Schroll, 1972; VÉGH János: Zsigmond király képzőművészeti ábrázolásairól. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. I–II. Kiállítási katalógus. Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1987. I. 93–113.
- <sup>2</sup> János VÉGH: Die Bildnisse Kaiser Sigismund von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters. In: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15–20 Juli 1992*. Hrsg. Thomas GAEHTGENS. Berlin, Akademie–CIHA, 1993. 127–138.
- <sup>3</sup> Windecke 358: „Szép arca miatt több helyen megfestették, a Lépcsős Boldogasszony-templomunk kereszthajójában a három királyok egyikeként látható, a karmelita templom kereszthajójában pedig Dávid királyként ábrázolták, amint a balga Sémeit elé hozzák, Mainz városában még festett képmását is megtalálhatod.” In: *Eberhard Windecke emlékirata Zsigmond királyról és koráról*. Ford., szerk. SKORKA Renáta. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 2008. (História könyvtár – Elbeszélő források 1.) 314.
- <sup>4</sup> Áttekintésüket – és különösen a Windecke-kézirat értékelését – lásd MAROSI Ernő: A Zsigmond-kor művészettörténetének egy adóssága – Eberhard Windecke illusztrált Zsigmond-életrajza és a középkori képes krónikák. *Hadtörténelmi Közlemények*, 111. 1998. 547–560. WEHLI Tünde: Magyarország történelme a középkori krónikaillusztrációk tükrében. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Kiállítási katalógus*. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 300–307, 280–281; No. IV-2. Lásd még Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH: *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*. I–II. Wiesbaden, Reichert, 2001. A Lauber-műhely által különféle témákhoz alkalmazott azonos képtípusokról lásd újabban: Martin ROLAND: Was die Illustrationen zu Eberhard Windecks Sigismundbuch Präsentieren, was Man dahinter lesen kann und was verborgen bleibt. In: *Kaiser Sigismund (1368–1437) – Zur Herrschaftspraxis eines europäischen Monarchen*. Hrsg. Karel HRUZA–Alexandra KAAR. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2012. 449–465, I–XX.
- <sup>5</sup> *Sigismundus Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art. Szerk. TAKÁCS Imre. Mainz, Philipp von Zabern, 2006.

tató fejezet 19 kiemelkedő minőségű portrét mutatott be, ezenkívül szerepelt a kiadványban és a kiállításon Zsigmond legtöbb magyar és birodalmi felségpecsétje, az ábrázolásával díszített pénz-  
 érmék, valamint történeti illusztrációk egész sora is. A kódexciklusok között a *Richental-krónikák*  
 15. század második feléből fennmaradt gazdag képsorozatai mellett szerepelt a bécsi *Windecke-  
 kódex* is, amelynek éppen abban az időben vált kutathatóvá egy második illusztrált példánya.<sup>6</sup>  
 A kiállítás kapcsán, illetve attól függetlenül az elmúlt években elvégzett digitalizálási projektek  
 széles körben hozzáférhetővé tették ezen illusztrációk jelentős részét.<sup>7</sup> A Zsigmond-katalógus to-  
 vábbi fejezetei – így például Csernus Sándornak a Zsigmondot a francia történetírásban bemutató  
 tanulmánya – szintén különféle kódexekben található, részben korábban soha nem reprodukált  
 Zsigmond-ábrázolásokkal voltak illusztrálva: köztük francia krónikaillusztrációkkal.<sup>8</sup> A 2006-os ki-  
 állításnak köszönhetően korábban ebben az összefüggésben teljesen ismeretlen alkotások kerül-  
 tek a kutatás fókuszába – például a *Beauchamp Pageants*,<sup>9</sup> vagy a párizsi *Roselli-kódex*.<sup>10</sup> A körüle-  
 kintő anyaggyűjtés ellenére természetesen maradt még felfedeznivaló: a Zsigmond-ábrázolások  
 korpusza a jelek szerint továbbra is kimeríthetetlen. Különösen gazdag a 15. század második fe-  
 lének emlékanyaga (egyébként a fennmaradt *Richental-* és *Windecke-kódexek* keletkezésének is  
 az időszaka), amikor a jelek szerint a király és császár emléke a birodalom területén még élénken  
 élt, és az uralkodó a krónikairódalom egyik fő szereplője volt szövegben és képben egyaránt.<sup>11</sup> Az  
 alábbiakban ezek helyett néhány olyan Zsigmond-ábrázolásról szeretnék beszélni, amelyek kontex-  
 tusa eltér a megszokottól, és ezért eddig a Zsigmond ábrázolásait tárgyaló szakirodalomban nem  
 kerültek szóba. A képek kapcsán ugyanakkor lehetőségünk nyílik levonni néhány általánosabb  
 következtetést is a Zsigmond-portré változásairól a 15. század második felében.

Köztudott, hogy az utókor emlékezetében Zsigmond nemcsak a nemzetközi politika szín-  
 téren működő nagyszabású és művelt uralkodóként maradt fenn, hanem ismert egy olyan ha-

<sup>6</sup> JOACHIM SCHNEIDER: *Das illustrierte 'Buch von Kaiser Sigmund' des Eberhard Windeck. Der wiederaufgefundene Textzeuge aus der ehemaligen Bibliothek von Sir Thomas Philipps in Cheltenham.* Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2004. (Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 60–62.) Uő.: Az uralkodó emlékezete szövegben és képben. Néhány jellegzetesség Eberhard Windecke Zsigmond-krónikájának újonnan felfedezett, illusztrált példányában. In: *Sigismundus* 2006. i. m. 433–437.

<sup>7</sup> A bécsi Windecke-kézirat CD-ROM kiadásban jelent meg: *Eberhard Windecke emlékiratai Zsigmond királyról és koráról. Eberhard Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigmunds.* Kommentált CD-kiadás. Ford. SKORKA Renáta. Szerk. MAROSI Ernő–VESZPRÉMY László. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Wien, Österreichische Nationalbibliothek–Budapest, Arcanum, 2006. (2009). Ezzel egy időben a krónika első magyar fordítása kötetben is megjelent: *Eberhard Windecke emlékirata* 2008. i. m.

<sup>8</sup> CSERNUS Sándor: Luxemburgi Zsigmond a francia történetírásban. In: *Sigismundus* 2006. i. m. 487–493. Lásd továbbá uo. 444: No. 5. 4. (Katarina NARA) és 468–469: 5. 40. (JÉKELY Zsombor).

<sup>9</sup> *Sigismundus* 2006. i. m. 468–469: No. 5. 40. (JÉKELY Zsombor). Lásd azóta: Attila BÁRÁNY: Medieval Hungarian Royal Memorials: King Sigismund of Luxemburg on English Manuscripts. *Acta Historiae Artium*, 51. 2010. 31–69. Vö. Albrecht CLASSEN: Emperor Sigismund's Visit to England in 1416. Its Observation and Reflection in Medieval Chronicles. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 226. 1989. 276–290.

<sup>10</sup> *Sigismundus* 2006. i. m. 394: No. 4. 104. (Marie-Pierre LAFFITTE).

<sup>11</sup> A fentiekén túl a Zsigmond-ábrázolások szempontjából még viszonylag kiaknázatlan forrást jelentenek a berni krónika-illusztrációk. Bernben Zsigmondnak bizonyosan volt festett portréja, amely 17. századi másolatból ismert. Vö. *Sigismundus* 2006. 156–157: No. 2. 5. (Martina HAUSCHKA). A berni krónikák közül pedig a már Kéry Bertalan által is elemzett *Tschachtlan-krónika* mellett (Zürich, Zentralbibliothek, vö. KÉRY 1972. i. m. 141–142) figyelemre érdemes Diebold Schilling krónikája is, amelynek két, Bernben őrzött változata digitalizálva teljes egészében tanulmányozható az interneten: Diebold SCHILLING: *Amtliche Berner Chronik.* Bern, 1478–1483. Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.I.1: In: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/bbb/Mss-hh-I0001> (letöltve: 2013. április 23.); Diebold SCHILLING: *Spiezer Chronik.* 1484–1485. Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.I.16. In: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/bbb/Mss-hh-I0016> (letöltve: 2013. április 23.) Mindhárom kódex tucatnyi Zsigmond-ábrázolást tartalmaz. A *Tschachtlan-krónikáról* lásd *Művészet Zsigmond király kordában* 1987. i. m. II. 45–48. No. Zs. 31. (MAROSI Ernő).



gyomány is, amely a császár nem éppen erkölcsös életmódjára világít rá. Windecke történetei – például az uralkodót igaztalanul megvádoló innsbrucki szolgálólány esete<sup>12</sup> – is utalnak ilyesmire, még inkább az a Tinódi Lantos Sebestyén által megőrzött magyar hagyomány, amely Tar Lőrinc látomásának keretében a pokolban lenge öltözött leányok társaságában, de tüzes kádfürdőben írja le Zsigmondot.<sup>13</sup> A késő középkorban azonban Zsigmond alakja még egy írásműből ismert lehetett, mégpedig a 15. század második felének egyik legnépszerűbb művéből. A szóban forgó történet Sienában játszódik, Zsigmond 1432-es látogatása idején, amikor a császár és kísérete kilenc hónapig időzött a városban (1432. július–1433. április). A szerző is helybéli: Aeneas Sylvius Piccolomini, a későbbi II. Piusz pápa. Az 1444-ben Bécsben készült írás szerelmi történet: azt beszéli el, hogy Zsigmond kíséretének egyik tagja szerelembe esett a város egyik rangos polgárának már férjhezett lányával, és ebből szokás szerint mindenfélle bonyodalmak származtak. A történet *Két szerelmes históriája* címen, illetve a két főszereplő nevére – *Eurialus és Lucretia története* – is ismert. A történet latin és olasz nyelven, illetve további fordításokban is ismert volt, és kéziratok, valamint nyomtatott változatban is széles körben elterjedt egész Európában. Még 1500 előtt legalább 62 alkalommal jelent meg nyomtatásban.<sup>14</sup> A latin szöveg első kritikai kiadása Budapesten jelent meg 1904-ben, Dévay József kiadásában.<sup>15</sup>

A történetben Zsigmond viszonylag csekély szerepet játszik, de Piccolomini leírja a városba történő bevonulását (amelynek egyébként maga nem volt szemtanúja, mert ez idő tájt a bázeli zsinaton tartózkodott), amely Zsigmond utazásai során máshol is mindig nagy figyelmet



1. kép. Zsigmond császár bevonulása Sienába.  
Illusztráció a *Két szerelmes históriájának* kézirat változatából,  
teljes lap. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum,  
Ms. 68, fol. 25r

<sup>12</sup> WINDECKE 55 Vö. Eberhard Windecke emlékirata 2008. i. m. 51. A félreértést a király jellegzetes szakállja okozta – a bűnös valójában a hasonló arcszőrőzzel rendelkező Frigyes osztrák herceg volt.

<sup>13</sup> TINÓDI Sebestyén: Zsigmond király és császárnak krónikája (részlet). In: *Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók*. Szerk. V. KOVÁCS Sándor. Budapest, Szépirodalmi, 1985. (Magyar Ritkaságok.) 251–252.

<sup>14</sup> Aeneas Sylvius PICCOLOMINI (Pius II) and Niklas von WYLE: *The Tale of Two Lovers, Eurialus and Lucretia*. Ed. Eric John MORRALL. Amsterdam, Rodopi, 1988. (A latin eredeti és a német fordítás kiadásával.) A British Library *Incunabula Short Title Catalogue* adatbázisa 62 különböző kiadását rögzíti, lásd <http://istc.bl.uk>; MORRALL 1988. i. m. 35–36 összesen 73 ősnymtatványt említ. Niklas von Wyle német fordításának kéziratáról és nyomtatott példányairól a *Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus* adatbázis tartalmaz adatokat: [http://www.mrfh.de/werke.php?werk\\_id=21](http://www.mrfh.de/werke.php?werk_id=21) (letöltve: 2013. április 23.) Lásd még MÁTÉ Ágnes doktori (PhD) értekezését: „Most kiváltképpen két ifjú személynek szerencsét-jét éneklek” – Bevezetés az *Eurialus és Lucretia* latin filológiájába. Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010. Tézisei: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/842/2/tezisekmagyar.pdf> (letöltve 2013. április 23.)

<sup>15</sup> *Aeneae Sylvii Piccolominei De Duobus Amantibus Historia*. Ed. Iosephus I. DÉVAY. Budapest, Heisleri, 1904.

keltett. A történet szerint a szállásához az ünnepség után megérkező királyt a szokásos koreográfától eltérő módon gyönyörű hölgyek fogadták. A bevezető részt most a Pataki Névtelen 1577-ben kelt magyar verses fordításából idézem:<sup>16</sup>

### Eurialusnak és Lucretiának szép históriája

Mikoron először Sénás városában Zsigmond császár ment vala,  
 Drága készüllettel és nagy tisztességgel ötet fogadták vala,  
 Szent Márta temploma mellett egy palotát néki szerzetek vala.  
 Céremóniáknak végezése után az templomból kilépék,  
 Mentében négy asszony, egymáshoz hasonlók, előtte megállapék,  
 Azoknak szépségét császár hogy meglátá, lováról leugordék.  
 Ő ideje szerint jóllehet az császár immár ifjú nem vala,  
 De az bujaságra természeti szerint gyors és hajlandó vala,  
 Az szép asszonyokkal való nyájasságban ő gyönyörködik vala.  
 Asszonyok köziben magát elegyítvén fordula szolgálíhoz,  
 Kérdi, hogy ha láttak valaha éltekben hasonlót asszonyokhoz?  
 „Meghaladták – úgymond – az emberi képet, hasonlók angyalokhoz.”  
 Asszonyok ezt látván szemeket az földre legottan lefüggeszték,  
 Szemérmetességgel az ő szépségeket inkább megékesíték,  
 Ő tekintetekkel Zsigmond császár szívét igen megsebesíték.  
 Termettel, orcával, ruhával ezek közt Lucretia szebb vala,  
 Ki még húsz esztendőtt ő ideje szerint meg nem haladott vala,  
 Camillák nemzete, néki Menelaus méltatlan ura vala.

Mondanom sem kell, hogy Zsigmond kíséretének egyik tagja – talán az Aeneas Sylvius ajánlásában szereplő Schlick Gáspár kancellár (1429-től alkancellár, 1433-tól kancellár) – hamar beleszeretett a szép Lucretiába, és viszonzásra is talált. Közvetítők útján bonyolított hosszas levelezés után Lucretia férjét kicselezve, a szerelmesek végül egymásra is találnek. Aeneas Sylvius idézi a szerelmesek egymáshoz intézett leveleit, és részletesen leírja a különböző fortélyokat, amelyek révén többször is együtt lehettek. A történetnek persze nem lehet jó vége: amikor a római koronázás után az udvar elhagyta Itáliát, a magára hagyott szerelmes Lucretia belehalt bánatába, míg Eurialus az uralkodó segítségével némi bánkódás után új párra talált.

A közelmúltban a Getty Museum egyik kiállításán – *Fashion in the Middle Ages* címmel – szerepelt a történet 1460–1470 körül lemásolt, illusztrált francia példánya (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 68).<sup>17</sup> A kisméretű kötet 2001-ben került az amerikai múzeumba, és Aeneas

<sup>16</sup> PATAKI NÉVTELEN (BALASSI Bálint?): Eurialusnak és Lucretiának szép históriája (1577). In: *Magyar széphistóriák*. Szerk. STOLL Béla. Budapest, Magvető, 1955; *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény*. II. A 16. század magyar nyelvű világi irodalma. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi, 2000. 363–406. A magyar szöveg nem szó szerint követi a latin eredetit, amely így szól: „Vrbem Senam, unde tibi et mihi origo est, intranti Sigismundo Caesari quot honores impensi fuerint, iam ubique vulgatum est. Palatium illi apud sacellum sanctae Marthae super vicum, qui ad tophorum ducit portam strictam, paratum fuit. Huc, postquam caeremoniae peractae sunt, cum venisset Sigismundus: quatuor maritatus obviam habuit, nobilitate, forma, aetate ornatuque pene pares. Non mortales sed deas quisque putavit. – Si tres dumtaxat fuissent, illae videri poterant quas referunt, Paridem per quietem vidisse. Erat Sigismundus, licet grandaevus, in libidinem pronus, matronarum alloquiis admodum oblectabatur et femineis blanditiis gaudebat, nec suavius illi quicquam fuit illustrium aspectu mulierum. Vt ergo has vidit, desiliens equo, inter manus earum exceptus est et ad comites versus, ait: »Similesne unquam his feminis vidistis? Ego dubius sum, an facies humanae sint, an angelici vultus; sunt coelestes certe.«” Vö. a fent idézett szövegkiadásokat.

<sup>17</sup> Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 68 (2001.45.25). Pergaménkódex, lapméret: 17,6×11,4 cm. Lásd: Margaret SCOTT:

Sylvius széphistóriáján kívül még egy szöveget tartalmaz ugyanattól a szerzőtől *De curialium miseriis* címmel az udvari élet ártalmairól. A szerelmi történetet Piccolomini két levélbe ágyazta: a Schlick Gáspárnak szóló ajánlás, illetve egy Mariano Sozzininak írott levél vezeti be a történetet, amelyekhez a kódexben egy-egy illusztráció is tartozik a történet kulcsmotívumát, a levélírást ábrázolva (fol. 23r, 24r).<sup>18</sup> Maga a sienai történet a kódex 25. fólióján kezdődik, és itt látható Zsigmond bevonulásának ábrázolása, pontosabban az a jelenet, ahogy a gyalogszerrel közeledő uralkodó a város előtt felsorakozott hölgyeket üdvözlí (1–2. kép). A miniatúrafestő nyilván nem olvasta el alaposan a szöveget – az öregedőnek leírt Zsigmondot ifjúként ábrázolta, és a külön említett négy szép hölgy helyett csak hármat ábrázolt. A koronás uralkodó mögött ott áll kísérete, köztük nyilván a történet főszereplője, az ifjú Eurialus. A jobb szélen feltehetően már a történet későbbi folyását láthatjuk: a szép Lucretia ablaka alatt vonuló Eurialust.



2. kép. Zsigmond császár bevonulása Sienába. Illusztráció a *Két szerelmes históriájának* kéziratos változatából. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 68, fol. 25r, részlet

Az Amerikában őrzött kódex további ábrázolásai a szerelmesek levelezését illusztrálják, néhány miniatúra pedig soha nem készült el.<sup>19</sup>

A történetet indító kicsiny képből jól látható, hogy az 1460–1470 közötti időszakban francia területen készült kódex miniátora számára egyáltalán nem voltak ismertek a Zsigmond-ábrázolások konvenciói: a dús szakáll, a sasorr, esetleg a prémkucsma. Ebben az időszakban és ezen a területen több más példát is találhatunk olyan ábrázolásokra, ahol csak a képek felirata vagy a kapcsolódó, a képen illusztrált szöveg jelzi számunkra, hogy Zsigmond király ábrázolásáról van szó. Jellemzően ilyenek azok a krónikaillusztrációk, amelyek a nikápolyi csata kapcsán ábrázolják Magyarország királyát (bár ebben az összefüggésben szakállas Zsigmond-ábrázolásokat is bőven találhatunk).<sup>20</sup> Az angol megrendelők számára az 1480-as években készült *Beauchamp Pageants* németalföldi illusztrálójá szintén egyáltalán nem tudja, hogyan nézett ki Zsigmond császár – mint ahogy meglepő módon nem voltak ezzel tisztában a legkésőbbi kéziratos, illusztrált *Richental-kódex* alkotói sem (Karlsruhe 2).<sup>21</sup> A jelek szerint elsősorban Németalföldön, illetve a francia terüle-

*Fashion in the Middle Ages*. Exhibition catalogue. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011. 40: No. 23 és <http://www.getty.edu/art/exhibitions/fashion/> (letöltve: 2013. április 23.) A kódexről írott tanulmány: Shira SCHWAM-BAIRD: *The Letters of Lucretia and Eurialus in Text and Image: An Illuminated Manuscript of Aeneas Silvius Piccolomini's Story of Two Lovers*. *Medieval Perspectives*, 22. 2007. 126–144. Köszönöm a szerzőnek, hogy a tanulmányt eljuttatta hozzám. A 2001-es aukció katalógusát csak ebből a cikkből ismerem: *Drouot-Richelieu* 2001. június 28. aukció. Salle 8, 58–68. (Dominique LAUCOURNET).

<sup>18</sup> Az illusztrációkat közli és ismerteti SCHWAM-BAIRD 2007. i. m.

<sup>19</sup> Az egyes oldalak fényképe megtalálható a Getty Museum online gyűjteményi adatbázisában, amely elérhető a <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=143395> címen (letöltve: 2013. április 23.), illetve itt: <http://search.getty.edu> (letöltve: 2013. április 23.)

<sup>20</sup> Ezekből válogatást lásd Csernus Sándor tanulmányának illusztrációi között: CSERNUS 2006. i. m.

<sup>21</sup> A *Beauchamp Pageants*ról lásd a 9. jegyzetet. A *Richental-krónikákról* lásd Gisela WACKER: *Ulrich Richental's Chronik des Konstanz Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*. Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2002. A karlsruhei Richental-kódex, ahol a császár Habsburg I. Miksa arcvonásait viseli: *Sigismundus* 2006. 456–457: No. 5. 24. (Gisela WACKER).



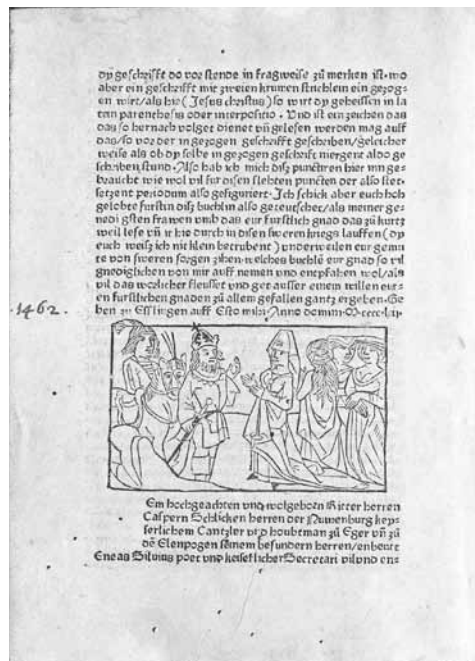


3. kép. Zsigmond császár bevonulása Sienába. Illusztráció Eberhard Windecke emlékiratainak bécsi példányából. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13.975, fol. 340v

Ezekon a képeken tehát Zsigmond képmása és a történeti Zsigmond figurája kettévált.

Visszatérve a sienai történethez, az uralkodó és kísérete Sienába történő látványos bevonulásáról természetesen más források is szólnak, legérzékesebben Tommaso Fecini sienai krónikája.<sup>22</sup> Zsigmondot többször és többféleképpen ábrázolták is Sienában, így az aktuális évek *Biccherna-kötéstábláin*, valamint a dóm Domenico di Bartolo által tervezett padlómozaikján is.<sup>23</sup> Magáról a bevonulásról Sienában készült ábrázolást nem ismerünk, bár az uralkodói bevonulások gya-

teken Zsigmond valóságos ábrázolásai nem váltak széles körben ismertté, ezért a festők saját belátásuk szerint, más uralkodói képtípusok példáját követve formálták meg a császár festett alakját.



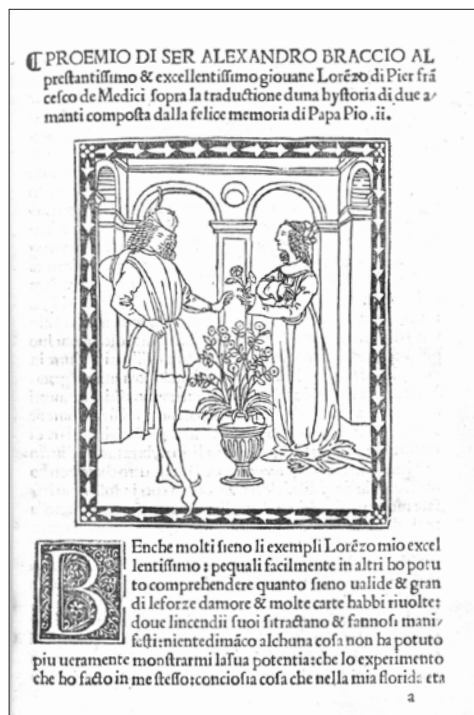
4. kép. Zsigmond császár bevonulása Sienába. Illusztráció a *Két szerelmes históriájának* német nyelvű, nyomtatott változatából, Strassburg, 1478. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. III. 22

<sup>22</sup> Cronaca senese di Tommaso Fecini (1431–1479). In: MURATORI: *Rerum Italicarum. Scriptores*. 15/6. A két szerelmes történetéről Bonfini is megemlékezik krónikájában, III. tized, 3.3.335, magyarul: Antonio BONFINI: *A magyar történelem tizedei*. Fordította KULCSÁR Péter. Budapest, Balassi, 1995. 563. Zsigmond sienai bevonulását, tartózkodását és annak hatását elemzi, külön ki téve Eurlalus és Lucretia történetére: Fabrizio NEVOLA: *Siena – Constructing the Renaissance City*. New Haven–London, Yale University Press, 2007. 29–45.

<sup>23</sup> TÁTRAI Vilmos: Luxemburgi Zsigmond alakja korának itáliai művészetében. In: *Sigismundus* 2006. 143–152, továbbá 162: No. 2. 13. és 461: No. 5. 32. (TÁTRAI Vilmos), valamint Taccola kódexéről: 401–402: No. 4. 112. (MAROSI Ernő). Vö. Gustina SCAGLIA: An Allegorical Portrait of Emperor Sigismund by Mariano Taccola of Siena. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31. 1968. 428–434; James H. BECK: The Historical „Taccola” and Emperor Sigismund in Siena. *The Art Bulletin*, 50. 1968. 309–320. Lásd még Marco BUSSAGLI: L'imperatore Sigismundo: un percorso iconografico. In: *Il '400 a Roma. La Rinasctia delle arti da Donatello a Perugino*. I–II. Ed. Maria Grazia BERNARDINI–Marco BUSSAGLI. Milano–Roma, Skira, Fondazione Roma, 2008. 13–18.



kori témáját jelentik a különféle városi krónikáknak.<sup>24</sup> A bécsi *Windecke-kézirat* a sienai bevonulást egy szokványos bevonulás-képpel illusztrálja (196. fejezet, fol. 340v, 3. kép) – amelyhez nagyon hasonló például az uralkodó római bevonulásának képe (203. fejezet, fol. 355r).<sup>25</sup> A szerelmi történet illusztrált példányai között azonban még többször rátalálhatunk Zsigmond ábrázolásaira: egy 1478-ban Strassburgban kiadott, német nyelvű nyomtatott változatban ismét megtaláljuk a városba bevonuló, szép hölgyek által fogadott császár ábrázolását (4. kép).<sup>26</sup> A fametszetten sematikus ábrázolt uralkodó ezúttal szakállas, és a szövegnek megfelelően négy hölgy fogadja, míg mögötte lóháton egy ifjú – nyilván a főszereplő, Eurialus – látható. A történet illusztrációi egyébként általában a két szerelmes kapcsolatát ábrázolják – kezdetben levelezés által folytatott ismerkedésüket, majd találkozásait, esetenként annak hálószobájában játszódó részleteit is. Erre jó példa mind a Getty kézirata, mind az említett strassburgi nyomtatvány, de egy szépen illusztrált, 1493-ból való, francia nyelvű nyomtatott példány is a British Library gyűjteményében.<sup>27</sup> Az Itáliában illusztrált példányok még az ágyjelenet ábrázolásától sem riadtak vissza, amint ezt egy Firenzében, a 15. század legvégén készült, olasz nyelvű példány igazolja (példánya a Metropolitan Museum gyűjteményében, 5. kép).<sup>28</sup> A képek közül azonban a leggyakoribb az uralkodó szálláshelyétől saját szállása felé lóháton vonuló ifjú Eurialus, aki ilyenkor mindig útba ejtette kedvese lakhelyét, aki az ablakból vagy egy erkélyről kinézve fogadta köszöntését. Ezt látjuk egy, már a 16. század elején Strassburgban készült nyomtatott kiadásban is (British Library példánya, 6. kép): itt nemcsak Lucretia és szobalánya látszik egy erkélyen, hanem a lovas kiindulópontja, az ideiglenes császári rezidencia is, az erkélyen ábrázolt szakállas uralkodóval.<sup>29</sup>



5. kép. Eurialus és Lucretia. Illusztráció a Két szerelmes históriájának olasz nyelvű, nyomtatott változatából, Firenze, 1495–1500. New York, The Metropolitan Museum of Art

<sup>24</sup> Gerrit Jasper SCHENK: Sehen und gesehen werden. Der Einzug König Sigismunds zum Konstanzer Konzil 1414 im Wandel von Wahrnehmung und Überlieferung (am Beispiel von Handschriften und früher Augsburgischer Drucken der Richental-Chronik). In: *Medien und Weltbilder im Wandel der Frühen Neuzeit*. Hrsg. Franz MAUELSHAGEN–Benedikt MAUER. Augsburg, Wißner, 2000. (Documenta Augustana 5.) 71–106; Dorothee EGGENBERGER: Die Prozession von Kaiser Sigismund am Basler Konzil: Überlegungen zur Zeichnung im British Museum. In: *Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001. 33–38.

<sup>25</sup> Fol. 340v, lásd a 7. jegyzetben idézett, kommentált CD-kiadás anyagában.

<sup>26</sup> Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. III. 22. *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*. Nicolaus WYLE német fordításában. Strassburg, Heinrich Knoblochzer, 1478 körül. Teljes digitális facsimile: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iii-22> (letöltve: 2013. április 23.)

<sup>27</sup> London, British Library, C.22.b.1 = IB41145: *Lystoire de Eurialus et Lucretia, vray amoureux, selon pape pie*. Paris, Antoine Verard, 1493.

<sup>28</sup> New York, Metropolitan Museum, 25.30.17: *Storia di due amanti*, olasz fordítás, nyomtatott kiadás. Firenze, 1495–1500 körül. (Az általam ismert illusztrációk között Zsigmond császár nem szerepel.)

<sup>29</sup> London, British Museum, Prints & Drawings, E.7.511, fametszet az alábbi munkából: Nicolaus von WYLE, *Translatzton oder tütschungen etlicher bücher Enee silvij, Pogij, Felicis hemerlin*. Strassbourg, Prüss, 1510.



6. kép. Eurialus lóháton átvonul Siena városán.  
Illusztráció a *Két szerelmes históriájának* német nyelvű,  
nyomtatott változatából, Strassburg, 1510.  
London, British Museum

A fent említett ősnyomtatványok közül a Német-római Birodalomban készült művek a különböző, nyomtatásban elérhető városi vagy világkrónikákhoz hasonlóan megőrizték a Zsigmond-ábrázolások legalapvetőbb karakterét, és felismerhetővé tették a császár-ábrázolásokban az uralkodót.<sup>30</sup> Ez nem is meglepő, hiszen a számos kéziratos és nyomtatott mű mellett a birodalomban nagy hatású, nyilvános és hivatalos császárportrék tették közzismertté Zsigmond arcvonásait: olyan alkotások, mint a frankfurti Rómer Maiestas-ábrázolása, vagy Nürnberg császárportréi, amelyek a komoly kutatómunkát végző Dürer kettős portréjával érték el csúcspontjukat.<sup>31</sup> Az ehhez hasonló ábrázolásoknak köszönhetően a birodalom területén a császár képe ismert maradt a 16. század első évtizedeiben is, egyes területeken – például Nürnbergben – még tovább is, és a historizáló alkotások ebből a gazdag késő középkori korpuszból könnyen tudtak meríteni Zsigmond alakjának 19. századi újraalkotása során.<sup>32</sup> Amint a fent bemutatott ábrázolások igazolják, ez a hagyomány ugyanakkor nem volt egész Európában közzismert. Számos olyan

alkotással is találkozhatunk, ahol a portrészertő megformálásra még csak kísérlet sem történt, ám ezek az illusztrációk is a Zsigmond-ábrázolások korpuszát gyarapítják.

<sup>30</sup> Zsigmond-ábrázolás a *Thuróczy-krónika* két kiadása mellett számos városi krónikában is szerepelt, lásd például *Sigismundus* 2006. 496: No. 6. 4. és 497–498: No. 6. 6. (Tóvizi Ágnes). A krónikák sorában szeretném megemlíteni a *Thuróczy-krónika* német nyelvű, kéziratos példányát Heidelbergben (Cod. Pal. germ. 156), amelynek illusztrációira Anna BORECZKY: Eine vergessene Porträtreihe ungarischer Könige aus dem 15. Jahrhundert und die Handschriften der Ungarnchronik des Johannes von Thurocz. *Acta Historiae Artium*, 51. 2010. 71–84. hívta fel a figyelmet. A képek mintaképe a *Thuróczy-krónika* brünni nyomtatott kiadása volt, a színezett tollrajzok egy-két kivétellel ennek nyomán készültek, gazdag marginális díszszel kiegészítve. Zsigmond képe: fol. 116r. A kódex online: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg156> (letöltve: 2013. április 23.)

<sup>31</sup> A frankfurti városháza, a Rómer eredeti királyportréja csak 16. századi másolatból ismert, a *Fetterschen Wappenbuch* nevű kódexből, lásd Konrad BUND: *Findbuch der Epitaphienbücher (1238)–1928 und der Wappenbücher (1190)–1801: mit einem Bildanhang u. a. der vollständigen farbigen Nachzeichnungen der ehemaligen Malereien im Römer aus dem sog. Fetterschen Wappenbuch*. Frankfurt am Main, Waldemar Kramer, 1987. A birodalmi városokban megfestett portrékról lásd Ulrike JENNI: Das Porträt Kaiser Sigismunds in Wien und seine Unterzeichnung. Bildnisse Kaiser Sigismunds als Aufträge der Reichsstädte. In: *Sigismund von Luxemburg: Ein Kaiser in Europe*. Ein internationaler historischer und kunsthistorischer Kongress in Luxemburg, 8–10. Juni 2005. Ed. Michel PAULY–François REINERT. Mainz–Luxembourg, Philipp von Zabern, 2006. 285–300.

<sup>32</sup> A nürnbergi képi hagyományról lásd Frank Matthias KAMMEL: Zsigmond császár és Nürnberg. Művészeti kapcsolatok és utóélet. In: *Sigismundus* 2006. i. m. 480–486, továbbá 499–500: No. 6. 8–6. 11. (BODNAR Szilvia), 500–501: No. 6. 12–6. 14. (Frank Matthias KAMMEL), 501–503: No. 6. 15–6. 16. (François REINERT). Dürer császárképeinek történelemfelfogásáról lásd még Christopher S. WOOD: *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago–London, Chicago Press, 2008. 149–155.

**Tárgyszavak:**

könyvfestészet; ikonográfia; Luxemburgi Zsigmond (1387–1437); J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Zsombor Jékely

**The Tale of Two Lovers, Euryalus and Lucretia**  
*Emperor Sigismund in the Love Story of Aeneas Sylvius Piccolomini*

Sigismund of Luxemburg, King of Hungary (1387–1437) and Holy Roman Emperor (1410/11–1437), was one of the most frequently depicted public figures of the late Middle Ages. Depictions of him can be found in countless copies of chronicles, including Ulrich Richental's Chronicle of the Council of Constance, Eberhard Windecke's Recollections of the Time of Sigismund, and a number of French chronicles dealing with the Crusade of Nicopolis and other events. In the present paper, attention is given to depictions of Sigismund in illustrated versions of a popular story from the second half of the 15<sup>th</sup> century: *The Tale of Two Lovers*, set in Siena in 1432, and written by Aeneas Sylvius Piccolomini, the future pope Pius II. In a French manuscript at the Getty Museum (Ms. 68), a miniature placed at the beginning of the story shows the arrival of Sigismund in Siena, in the company of a group of beautiful women. A comparison with other illustrated versions of the story (mainly incunabula printed in Germany) reveals that the illuminator of the French manuscript really had no idea what Sigismund was like. On the other hand, thanks to a proliferation of chronicles and a large number of public images, the memory of the lineaments of the Emperor lived on in the territory of the Holy Roman Empire until the early 16<sup>th</sup> century.

Kertész Balázs

## V. László-kori levél- és beszédgyűjtemény a Bajor Állami Könyvtár Clm 8482 jelzetű kódexében

A Bajor Állami Könyvtár Clm 8482 jelzetű kódexének rövid leírása 1874-ben látott napvilágot.<sup>1</sup> A leírást – több tartalmi egység elhagyásával – Csontos János is átvette a könyvtár magyar vonatkozású kéziratait regisztráló jegyzékébe, amelyet a gyűjtemény addig megjelent nyomtatott

Dr. Kertész Balázs

Történész

Országos Széchényi Könyvtár,

Kézirattár

Kutatási területe: medievisztika

E-mail: balmanus@oszk.hu

katalógusai alapján állított össze.<sup>2</sup> A 319 papírlévlévből álló 15. századi kódexről korszerű, a kötet teljes tartalmi feltárását is magában foglaló kodikológiai leírás még nem készült. A hazai medievisztika előtt régóta ismert a kézirat: számos magyar vonatkozású szöveget – leveleket és beszédeket – közöltek belőle. Ugyanakkor a hazai kutatók, akik a saját szempontjaik szerint „emeltek ki” bizonyos tartalmi egységeket a kéziratból, a kötetnek mint szerves egésznek a vizsgálatára, a magyar vonatkozású szövegeknek a teljesség igényével történő feltárására, azok egymás-

hoz és a kódex egészéhez való viszonyának a vizsgálatára, a másolás idejének, helyének és céljának a meghatározására nem fordítottak figyelmet.

Amikor a kódexet néhány évvel ezelőtt kézbe vehettem,<sup>3</sup> kiderült, hogy jóval több magyar vonatkozású szöveget tartalmaz, mint amennyit a hazai kutatás eddig feltárt. Ráadásul ezek a szövegek nem szétszórtnak találhatók a kötetben, hanem szerves egységet képezve annak első felében, egy tömbben helyezkednek el. Mindez nyilvánvalóvá tette, hogy a kódex további kutatásra érdemes. A jelzett feladatok elvégzése, beleértve az eddig nem regisztrált magyar vonatkozású tartalmi egységek feldolgozását is, hosszabb munkát igényel. Jelen tanulmány e munka első állomása. Kiindulópontként célszerűnek tűnt összeállítani a hazai kutatás által eddig feltárt levelek és beszédek listáját a kódexben elfoglalt helyük sorrendjében. Ezekon kívül négy további tartalmi egység is szerepel a listán (1., 12., 18., 26. tétel).

<sup>1</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8482. Carolus HALM–Gulielmus MEYER: *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Tomi II pars I codices num. 8101–10930 complectens*. Monachii, Bibliotheca Regia, 1874. 31–32. A kódex digitalizált formában az interneten is megtekinthető: <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0003/bsb00034650/images> (letöltve: 2013. április 6.).

<sup>2</sup> CSONTOSI János: A müncheni könyvtár hazai vonatkozású kéziratai. *Magyar Könyvszemle*, 7. 1882. 202–240; 216.

<sup>3</sup> A Bayerische Staatsbibliothekban történő kutatást a Klebelsberg Kuno-ösztöndíj tette lehetővé.



1.	10v–15r	1453. szeptember 30. Róma	V. Miklós pápának a törökök elleni keresztes háborút hirdető bullája. <sup>4</sup>
2.	15r–16v	1453. január 16. Bécs	V. László király levele V. Miklós pápához. <sup>5</sup>
3.	16v–17r	1453. január 16. Bécs	V. László király levele XI. Konstantin bizánci császárhoz. <sup>6</sup>
4.	17v–18r	1453. február 3. Pozsony	V. László király levele Iohannes de Olesznycza lublóí kapitányhoz. <sup>7</sup>
5.	18r–19v	1453. január 21. Troky	Kázmér lengyel király levele V. László királyhoz. <sup>8</sup>
6.	19v–22v	1453. március 4. Bécs	V. László király levele Kázmér lengyel királyhoz. <sup>9</sup>
7.	22v–23r	[1453.] szeptember 12. Pozsony	V. László király levele V. Miklós pápához. <sup>10</sup>
8.	23r–23v	[1453.] szeptember 13. Pozsony	A magyar országgyűlés levele V. Miklós pápához. <sup>11</sup>
9.	23v–24r	[1453.] november 10. Prága	V. László király levele Kázmér lengyel királyhoz. <sup>12</sup>
10.	24r	[1450.] december 8. Ferrara	Janus Pannonius levele Vitéz Jánoshoz. <sup>13</sup>
11.	24v–25r	[1453.] december 2. Ferrara	Kosztolányi (Polycarpus) György levele Vitéz Jánoshoz. <sup>14</sup>
12.	25v–38v	1451. február 17. Milánó	Francesco Filelfo oratiója VII. Károly francia királyhoz. <sup>15</sup>

<sup>4</sup> *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III. Fünfte Abteilung, erste Hälfte, 1453–1454.* Hrsg.: Helmut WEIGEL–Henny GRÜNEISEN. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. (Deutsche Reichstagsakten XIX/1.) 56–64.

<sup>5</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 5–6; *Iohannes Vitéz de Zredna: Opera quae supersunt omnia.* Ed. Iván BORONKAI. Budapest, Akadémiai, 1980. (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Series Nova 3.) 176–177; RÁTH Károly: V. László magyar, cseh stb. királynak... levelei. *Győri Történelmi és Régészeti Füzetek*, 1. 1861. 305–321: 309–311. Ráth az általa közölt szövegeket egy, a Héderváry család levéltárában őrzött 18. századi kéziratból tette közzé, lásd i. m. 308. A Vitéz-levelek és -beszédék magyar fordítása: *Vitéz János levelei és politikai beszédei.* Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt írta BORONKAI Iván. A jegyzeteket írta BELLUS Ibolya. Ford. BELLUS Ibolya–BORONKAI Iván. Budapest, Szépirodalmi, 1987.

<sup>6</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 6–7; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 177–178; RÁTH 1861. i. m. 311–312.

<sup>7</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 178–179; RÁTH 1861. i. m. 312–313.

<sup>8</sup> RÁTH 1861 i. m. 314–316, február 5-re datálva. Utalás a Clm 8482-ben található változatra: *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 179.

<sup>9</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 179–183; RÁTH 1861. i. m. 316–321.

<sup>10</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 185–186; RÁTH Károly: V. László magyar, cseh stb. királynak... levelei. *Győri Történelmi és Régészeti Füzetek*, 2. 1863. 38–55: 38–39. A datáláshoz lásd FRAKNÓI Vilmos: *Vitéz János esztergomi érsek élete.* Budapest, Szent István Társulat, 1879. 89.

<sup>11</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 187–188; RÁTH 1863. i. m. 40. A datáláshoz lásd FRAKNÓI 1879. i. m. 89.

<sup>12</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 189; RÁTH 1863. i. m. 41.

<sup>13</sup> Remigio SABBADINI: *Epistolario di Guarino Veronese.* I–III. Venezia, A spese della società, 1915–1919. III. 440–441. Magyar fordítása: *Magyar humanisták levelei. XV–XVI. század.* Közreadja V. KOVÁCS Sándor. Budapest, Gondolat, 1971. 203–204. (BORONKAI Iván). A datáláshoz lásd uo. 204, 4. jegyzet.

<sup>14</sup> *Nicolaus Barius–Georgius Polycarpus de Kostolan–Simon Hungarus–Georgius Augustinus Zagabriensis: Reliquiae.* Ed.: Ladislaus JUHÁSZ. Lipsiae, Teubner, 1932. (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Saeculum XV.) 6–7. (Juhász 1450-re datálta a levelet, lásd uo. IV.); VERESS Endre: *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai. 1221–1864.* Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1941. 426–430. A levél végén olvasható dátum: „Vale ex Ferraria raptim, 4<sup>to</sup> Nonas Decembris.” Veress tévesen december 3-ra datálta a levelet, aminek az az oka, hogy a dátumban szereplő négyes számot ötösnek olvasta. Ezenkívül kiadása megtévesztő, mivel a levél után folytatódatosan közli azt az azonosítatlan szöveget is, ami a kódexben a Kosztolányi-levél után olvasható (fol. 25r). A kéziratban a két tartalmi egység egyértelműen elválik egymástól. A levél magyar fordítása: *Magyar humanisták levelei* 1971. i. m. 413. (KAPITÁNYFÉY István), a december 3-i rossz datálással.

<sup>15</sup> Franciscus PHILELPHUS: *Epistolarum familiarium libri XXXVII.* Venetiis, ex aedibus Ioannis et Gregorii de Gregoriis, 1502. Fol. 55r–59v. Az Országos Széchényi Könyvtár Ant. 759. jelzetű példányát használtam.

13.	39r–42v	1454. [január.] Prága	Giovanni Castiglione pápai követ beszéde V. László királyhoz. <sup>16</sup>
14.	43r–44v	1454. [január.] Prága	Vitéz János első válaszbeszéde Giovanni Castiglione pápai követhoz. <sup>17</sup>
15.	47r–47v	1454. január 26. Prága	V. László király levele V. Miklós pápához. <sup>18</sup>
16.	47v–48r	1453. november 28. Ragusa	Ragusa város levele Vitéz Jánoshoz. <sup>19</sup>
17.	48r–48v	[1453. november 28.] Ragusa	Ragusa város levele Bánfalvai (Barius) Miklóshoz. <sup>20</sup>
18.	49r–49v	[1454.] február 9. Prága	V. László király levele Ragusa városához. <sup>21</sup>
19.	50r–51r	[1453.] szeptember 4. Ferrara	Magyar Simon levele Vitéz Jánoshoz. <sup>22</sup>
20.	59r–64r	1452. október 8. Bécs	Vitéz János beszéde V. László királyhoz. <sup>23</sup>
21.	65v–69v	1452. december 13. Bécs	Vitéz János beszéde V. László királyhoz. <sup>24</sup>
22.	69v–72v	1453. március 21. Bécsújhely	Vitéz János beszéde III. Frigyes német-római császárhoz. <sup>25</sup>
23.	73r–75v	[1452.] Bécs	Bánfalvai (Barius) Miklós beszéde V. László királyhoz. <sup>26</sup>
24.	80v–81r	[1453. október 30.] Prága	V. László király levele egyik hívéhez. <sup>27</sup>
25.	81r–82r	1453. szeptember 12. Prága	V. László király levele V. Miklós pápához. <sup>28</sup>
26.	96v	[1453. október 30.] Prága	V. László király levele egyik hívéhez. Azonos a 24. tétellel. <sup>29</sup>
27.	145r–149v	1454. [január.] Prága	Vitéz János második válaszbeszéde Giovanni Castiglione pápai követhoz. <sup>30</sup>

<sup>16</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 77–80; BORONKAI Iván: Vitéz János diplomáciai működéséhez. *Antik Tanulmányok*, 21. 1974. 117–128; 118–122.

<sup>17</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 81–82; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 242–244; Guilelmus FRANKÓI: *Joannis Vitéz de Zredna episcopi Varadiensis in Hungaria orationes in causa expeditionis contra Turcas habitae, item Aeneae Sylvii epistolae ad eundem exaratae. 1453–1457.* Budapest, Holzhausen, 1878. 31–33. Frankói egy melki kéziratból közölte a szöveget.

<sup>18</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 86–87; BORONKAI 1974. i. m. 128; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 190–191.

<sup>19</sup> Utalás a levélre: *Nicolaus Barius* 1932. i. m. III, 3. jegyzet.

<sup>20</sup> *Nicolaus Barius* 1932. i. m. 5., 22. A datáláshoz lásd uo. III.

<sup>21</sup> Utalás a levélre: *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 562, 2. jegyzet.

<sup>22</sup> SABBADINI 1915–1919. i. m. III. 442–443; *Nicolaus Barius* 1932. i. m. 13–15, 23. A datáláshoz lásd uo. VI. Magyar fordítása: *Magyar humanisták levelei* 1971. i. m. 409–412.

<sup>23</sup> BORONKAI Iván: Vitéz János első követi beszédei. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 76. 1972. 212–226; 214–218; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 225–233.

<sup>24</sup> BORONKAI 1972. i. m. 220–222; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 234–238.

<sup>25</sup> BORONKAI 1972. i. m. 224–225; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 238–242.

<sup>26</sup> *Nicolaus Barius* 1932. i. m. 1–3, 21. A datáláshoz lásd uo. III.

<sup>27</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 188–189; RÁTH 1863. i. m. 42.

<sup>28</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 186–187; RÁTH 1863. i. m. 42–44.

<sup>29</sup> *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 188–189; RÁTH 1863. i. m. 42. V. László levele tehát kétszer szerepel a kódexben (fol. 80v–81r, fol. 96v), két különböző kéz másolatában. Az 1980-ban megjelent kritikai kiadás nem tud az utóbbi változatról. Megemlítenéd, hogy a fol. 96v-n olvasható változat vége hiányzik.

<sup>30</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 82–86; BORONKAI 1974. i. m. 122–127; *Vitéz: Opera* 1980. i. m. 245–251.

A táblázatba rendezett tartalmi egységek sora jól mutatja, hogy a kódex gazdag és értékes forrásanyagot tartalmaz V. László korához, ezen belül is elsősorban az 1452–1454. évek diplomáciatörténetéhez. Már most érdemes hangsúlyoznunk, hogy a szövegek jelentős része Vitéz Jánoshoz köthető, vagy mint szerzőhöz, vagy mint címzetthez: az V. László, illetve az országgyűlés nevében írt levelekről, az általa elmondott beszédekről, valamint a hozzá írt levelekről van szó.<sup>31</sup>

A *Deutsche Reichstagsakten*-sorozat többször hivatkozott tizenkilencedik kötetének kiadói állást foglaltak a kódex magyar vonatkozású szövegeket tartalmazó egységével kapcsolatban. Véleményük azonban nem került be a magyar szakirodalomba. A német kutatók szerint a kézirat első része (fol. 3–160) 1453–1454-ben keletkezett Prágában a Vitéz János által vezetett kancelláriában – ami alatt természetesen a titkos kancelláriát kell értenünk –, azonban álláspontjukat érvekkel nem támasztották alá.<sup>32</sup> Rámutattak a kódex utolsó, az újkori fóliószámozás szerinti 290. levelének rektóján olvasható bejegyzés jelentőségére is. A 16. századra datált szöveg így szól: „Donatus est ille liber<sup>33</sup> facultati artium per executores domini Wolfgangi Hertzogburgo, utriusque iuris doctoris, in hoc Ingolstatensi studio in novis iuribus pontificalibus lectoris ordinarii, in eodemque defuncti anno Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo octavo. Mentis habeant memoriam anime eius piis suffragiis!”<sup>34</sup> Wolfgang von Herzogenburg 1437-ben iratkozott be a bécsi egyetemre, 1442-ben *magister artium*, 1450-ben *licentiatus decretorum*, 1459-ben mindkét jog doktora lett. 1460-tól 1474-ig ugyanott a kánonjog tanára, 1460-ban, 1464-ben és 1474-ben a jogi kar dékánja, 1466-ban pedig az egyetem rektora volt. 1475-ben ment át az ingolstadti egyetemre. Ahogy az a bejegyzésből is kiderül, Ingolstadtban hunyt el 1478-ban.<sup>35</sup> A német kiadók szerint Herzogenburg bécsi tanársága előtt valószínűleg V. László jogi tanácsadója volt, így kerülhetett kapcsolatba a magyar kancelláriával, és így juthatott a kötet birtokába.<sup>36</sup> Halála után a kézirat az ingolstadti *facultas artium* tulajdonába került, amiről az idézett bejegyzésen kívül a fakultás 1492. évi könyvkatalógusa is tanúskodik.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> A Vitéz-levelek hagyományozódásához lásd SZILÁGYI Emőke Rita: Vitéz János és Enea Silvio Piccolomini levelezése az 1450-es években. In: *Convivium Pajorin Klára 70. születésnapjára*. Szerk.: BÉKÉS Enikő–TEGEY Emericus. Debrecen–Budapest, Debreceni Egyetem, 2012. (Classica, mediaevalia, neolatina 6.) 195–205.

<sup>32</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 5, 76, 512. „Der erste Teil der Sammelhandschrift cdm 8482 (f. 3–160) ist eine Handregistratur aus der ungarischen Kanzlei Kg. Ladislaus’ in Prag während der Amtszeit des Johannes Vitéz von Zredna, Bf. von Großwardein (1453/54).” Uo. 5. A német szakemberek nyilván a kódex tartalma alapján jutottak erre a következtetésre. – V. László 1453. január elején nevezte ki Vitézt titkos kancellárrá, aki Bánfalvai (Barius) Miklóst tette meg alkancellárrá, lásd FRANKÓI 1879. i. m. 87; MÁLYUSZ Elemér: A magyar rendi állam Hunyadi korában. *Századok*, 91. 1957. 46–123, 529–602; 582; BÓNIS György: *A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1971. 169–172; SZAKÁLY Ferenc: Vitéz János, a politikus és államférfi. In: *Vitéz János emlékkönyv*. Szerk. BÁRDOS István et al. Esztergom, Balassa Társaság, 1990. 9–38; 23.

<sup>33</sup> Utána egy kihúzott szó látható.

<sup>34</sup> A német kiadók csak a következő részletet közölték a bejegyzésből: „in hoc Ingolstatensi studio in novis iuribus pontificalibus lectoris ordinarii”. *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 5.

<sup>35</sup> *Die Matrikel der Universität Wien. I. 1377–1450*. Graz–Köln, Hermann Böhlau Nachf., 1956. 196; *Die Matrikel der Universität Wien. II. 1451–1518*. I: Text. Bearb. Willy SZAIWERT–Franz GALL. Graz–Wien–Köln, Hermann Böhlau Nachf., 1967. 92; Joseph Ritter von ASCHBACH: *Geschichte der Wiener Universität im ersten Jahrhunderte ihres Bestehens*. Wien, Verlag der K. K. Universität, 1865. 310, 592; Uo: *Geschichte der Wiener Universität. II. Die Wiener Universität und ihre Humanisten im Zeitalter Kaiser Maximilians I.* Wien, Braumüller, 1877. 446, 451; *Annales Ingolstadiensis Academiae. I. 1472–1572*. Ed. Valentinus ROTMARS–Ioannes ENGERDUS–Ioannes Nepomucenus MEDERER. Ingolstadt, Krüll, 1782. 10, 15. Összefoglalóan: *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 5, 2. jegyzet.

<sup>36</sup> *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 5, 2. jegyzet, 76, 1. jegyzet, 398, 15–16. sor.

<sup>37</sup> *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. III/2. Bistum Eichstätt*. Bearb.: Paul RUF. München, C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1933. 254, 21–25. sor. A kódex később – ismeretlen időpontban – a müncheni Ágoston-rendi remetékhez került, lásd HALM–MEYER 1874. i. m. 12, 31.

Jelen tanulmány keretében még néhány további észrevételt szeretnék megfogalmazni. A felsorolt tartalmi egységeket több kéz másolta. A leírt szövegmennyiség tekintetében kiemelkedik az egyik *scriptor*: ő másolta le a szövegek legnagyobb részét (1–20. és 27. tétel). Egy esetben – Francesco Filelfo VII. Károly francia királyhoz intézett *oratójájának* végén (12. tétel) – a másolás helyét és idejét is feljegyezte: „Vale ex Mediolano, XIII Kalendas Martias, anno Domini 1451. Scripta Prage, 1454 in profesto S(ancti) Fabiani.” Egyértelmű, hogy amíg az első mondat az *oratio* kezdeti helyéről és idejéről tájékoztat, addig a második mondat a textus másolásának helyét és idejét rögzíti. Eszerint a *scriptor* Prágában, 1454. január 19-én írta le a szöveget.<sup>38</sup> Ez az adat határozottan arra utal, hogy a kódex szóban forgó első fele Vitéz közvetlen környezetében készült, hiszen tudjuk, hogy a váradi püspök, valamint a titkos kancellária további két tagja, Bánfalvai (Barius) Miklós alkancellár és Várdai István *consiliarius* 1454 januárjában Prágában tartózkodtak az uralkodó mellett.<sup>39</sup> Vitéz ekkor Giovanni Castiglione pápai követnek V. László királyhoz intézett beszédére két válaszbeszédet is elmondott, továbbá az uralkodó nevében ő fogalmazta meg a január 26-án Prágában kelt, V. Miklós pápának címzett levelet, ami a Szentszék követével folytatott tárgyalások lezárásának tekinthető.<sup>40</sup> A kódexben mind a négy szöveg megtalálható, mégpedig az előbb említett kéz másolatában (13., 14., 15., 27. tétel).<sup>41</sup>

E kéz datálása alapján megállapíthatjuk, hogy a kódex a benne található, 1452–1454-ben megszületett Vitéz-levelek és -beszédek igen korai szövegtanúja. Ez a körülmény a másolás lokalizálása szempontjából is fontos: ilyen rövid idő alatt nem számolhatunk ennyi Vitéz-szöveg elterjedésével, ezért joggal tételezhetjük fel, hogy ezek a levelek és beszédek – így együtt – a váradi püspök közvetlen környezetében, az általa vezetett titkos kancellárián álltak a másolók rendelkezésére. Erre utal az is, hogy a diplomáciai iratok között három, Vitéznek írt személyes levelet is találunk: Janus Pannonius, Kosztolányi (Polycarpus) György és Magyar Simon episztoláit (10., 11., 19. tétel). Ugyanakkor az a tény, hogy a felsorolt tartalmi egységek döntő többsége Magyarországgal kapcsolatos diplomáciai szöveg – levél vagy beszéd –, szintén az uralkodó mellett működő titkos kancellária felé mutat.

Az itt leírt észrevételek tehát alátámasztják a német kutatás fent ismertetett álláspontját.

### Tárgyszavak:

Vitéz János; titkos kancellária; V. László kora; kodikológia

<sup>38</sup> Francesco Filelfo (1398–1481), a neves humanista egy sajátos irodalmi műfaj, a törökellenes beszéd (*antiturcica*) egyik legkorábbi képviselője. VII. Károly francia királyhoz intézett adhortációja, amelyben a török elleni fellépésre buzdítja az uralkodót, Magyarországot is érinti. Lásd Klára PAJORIN: *Antiturcica negli anni quaranta del '400. Le epistole di Francesco Filelfo, di Poggio Bracciolini e di János Vitéz. Camoenae Hungaricae*, 3. 2006. 17–28.

<sup>39</sup> FRANKÓI 1879. i. m. 89–90; MÁLYUSZ 1957. i. m. 97–98; *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 553; TEKE Zsuzsa: *Hunyadi János és kora*. Budapest, Gondolat, 1980. 193; SZAKÁLY 1990. i. m. 23–25. A *consiliarius* tisztségéhez lásd MÁLYUSZ 1957. i. m. 577–578.

<sup>40</sup> Castiglione, aki 1453 legvégén érkezett Prágába, a következő év januárjában adta elő beszédét, lásd BORONKAI 1974. i. m. 117, 122.

<sup>41</sup> Azt, hogy ezt a négy szöveget ugyanaz a kéz másolta le, a *Deutsche Reichstagsakten* kiadói is jelezték. Ezenkívül arra is felhívták a figyelmet, hogy Vitéz második válaszbeszéde a kronológiai sorrendből kiszakítva, a másik három szövegtől távol (fol. 145r–149v) található. Lásd *Deutsche Reichstagsakten* 1969. i. m. 76, 82, 41–42. sor. Az önálló ívfűzetbe (*ternio*, fol. 145–149a) írt válaszbeszéd minden bizonnyal a bekötés során került rossz helyre. Érdemes megemlíteni, hogy Castiglione V. Lászlóhoz intézett beszéde közvetlenül az említett Francesco Filelfo-*oratio* után következik, amiből akár arra is következtethetnénk, hogy a Castiglione-beszédet is 1454 januárjában másolta le a *scriptor*. Azonban a Castiglione-beszéd nem azon az oldalon kezdődik, amelyiken az *oratio* befejeződik – jöllehet az oldal nagy része üresen maradt (fol. 38v) –, hanem egy új ívfűzeten (egy *sexternión*, amelynek első levele a fol. 39). Azt azonban nem tudjuk, hogy ezt az ívfűzetet mikor írta be a *scriptor*: lehet, hogy januárban, de az is elképzelhető, hogy hetekkel vagy hónapokkal később.



Balázs Kertész

**A Collection of Letters and Speeches  
from the Period of Ladislaus V in the Codex Numbered Clm 8482  
in the Bavarian National Library**

A modern study of the 15<sup>th</sup> century codex (which is comprised of 319 paper folios) that includes a complete account of the contents of the entire volume has not yet been done. Hungarian and German scholars have identified numerous texts that have a bearing on Hungarian affairs in the first half of the volume – primarily letters and speeches originating from the period between 1450 and 1454. In this essay I organize these units in a table based on content. The majority of the letters and the speeches are connected with the bishop of Nagyvárád and first major figure of Humanism in Hungary, János Vitéz, either as author or as addressee. According to the publishers of the XIX/1. volume of the *Deutsche Reichstagsakten* series, the first half of the manuscript (fol. 3–160) was done in 1453–1454 in Prague in the Hungarian secret chancellery under the directorship of János Vitéz, working on the side of Ladislaus V. They give no explanation of the reasons for this view, however. In this essay I offer observations that provide substantiation for the assertion made by the German scholars.

Kovács Imre

# Képmások és ereklük a bizánci császári legitimitás szolgálatában: 1. Rómanosz és VII. Konstantin trónharca

## I.

Nem szorul különösebb magyarázatra az a vélekedés, amely szerint a bizánci császári pénzérmék ikonográfiai újításai korántsem véletlenszerűek. A hadiflotta főparancsnokából felemelkedett trónbitorló császár, I. Rómanosz Lekapénosz, 921-ben verette azt a *solidust*, amelynek előlapján a császárt Krisztus koronázza meg (1. kép).<sup>1</sup> Hátlapján a két társ-



1. kép. I. Rómanosz császár *solidusa*, 921

ján a császárt Krisztus koronázza meg (1. kép).<sup>1</sup> Hátlapján a két társ-császár, a Makedón-dinasztia jogos örököse, a majdani VII. (Bíborbanszületett) Konstantin, valamint I. Rómanosz fia, Khrisztophorosz látható; együtt tartják a Bizánci Birodalom legfőbb uralkodói jelvényét, a keresztet. Ez utóbbi motívum Bizáncban a hatalmi legitimitás megszokott formulájának számított, az uralkodót megkoronázó Krisztus ikonográfiai típusa, legalábbis érmén, ekkor jelent meg először.<sup>2</sup>

A császári érmék – mivel két, egymásnak alárendelődő képfelületet különítenek el – természetükből fakadóan képesek szimbolikusan megjeleníteni a földi uralmat a mennyei hatalom tükörképének tekintő bizánci világrendet.<sup>3</sup> Ez a gyakorlatban, a képrombolás után veretett császári pénzek többségén meg is valósult: a két hatalom képviselőit, Krisztust és a császárt a hierarchiának megfelelően, az érmék külön lapjain ábrázolták.<sup>4</sup>

Dr. Kovács Imre  
Művészettörténész,  
egyetemi docens  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem,  
BTK, Művészettörténet Tanszék  
Kutatási területe:  
középkori ikonográfia,  
Liszt és a képzőművészet  
E-mail: ikovacshu@yahoo.co.uk

<sup>1</sup> Philip GRIERSON: *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*. 3. Leo III to Nicephorus III, 717–1081. Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1973. 534.

<sup>2</sup> A császárt megkoronázó Krisztus (vagy Mária) bizonyos ábrázolásokon már korábban is megjelent. A római Palazzo Venezia elefántcsont ládikóján (866 után) Krisztus I. Vazult és feleségét, Eudokia Ingerinát koronázza meg. Lásd Henry MAGUIRE: The Art of Comparing in Byzantium. *The Art Bulletin*, 70. 1988. 88–103: 89–90. VI. Leó (886–912) elefántcsont jogarán (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) a császárt Mária koronázza. Lásd Kathleen CORRIGAN: The Ivory Scepter of Leo VI. A Statement of Post-Iconoclastic Imperial Ideology. *The Art Bulletin*, 60. 1978. 408–416.

<sup>3</sup> A bizánci világrendhez lásd Gilbert DAGRON: *Empereur et prêtre. Étude sur le „césaropapisme” byzantin*. Paris, Gallimard, 1996. (5. fejezet.)

<sup>4</sup> A császárábrázolásokkal szemben Krisztusnak két ábrázolástípusa volt forgalomban. A félalakos Pantokrátor, amely a II. Jusztinianosz érméin még a 7. század végén bevezetett ábrázolási hagyományt újította fel, vagy – új motívumként – a trónoló Pantokrátor, utalásképpen a bizánci császári trónteremnek, a Khrüszotriklinosznak a képrombolás után megújított mozaikjára, amely a trónoló császár felett volt látható. Lásd Hans BELTING: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Fordította SAJÓ Tamás–SCHULTZ Katalin. Budapest, Balassi, 2000. 139–143, 170–173; Marcell RESTLE: Die byzantinische Münzprägung. In: *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*. Hrsg. Reinhold BAUMSTARK. München, Bayerisches Nationalmuseum–Hirmer, 1998. 37–45: 38–39.

I. Rómanosz *solidus*án azonban ez a szimmetria felborult. Az érmeábrázolás fő témája a földi és a mennyei hatalom tükrökép-viszonyának megjelenítése helyett a császári hatalom szakrális eredetének láthatóvá tétele lett. Az érme ehhez egy, a koronázás narratívájára utaló ikonográfiai formulát használt fel,<sup>5</sup> amely analóg a császárkoronázások alkalmával elhangzott akklamációkkal is: „Dicsőség Istennek, hogy megkoronázta fejedet. Saját kezével koronázott meg császárnak.”<sup>6</sup>

I. Rómanosz érmeábrázolásának prototípusa a 912 és 913 között uralkodó Makedón császár, III. Alexandrosz *solidus*ának hátlapképe volt (2. kép).<sup>7</sup> A két érme császárábrázolásai formailag megegyeznek, kompozíciós típusaik is azonosak, azzal a nyilvánvaló különbséggel, hogy III. Alexandrosz érmén a császárt nem Krisztus, hanem Keresztelő Szent János koronázza meg. Ez további asszociációs lehetőséget rejt magában. Ha ugyanis III. Alexandrosz érmének császárábrázolását behelyettesítjük Krisztuséval, előttünk áll Jézus keresztelésének hagyományos ikonográfiai sémája. A formai hasonlóság tartalmi összefüggést sejtet: Krisztusnak Keresztelő Szent János, illetve a császárnak Krisztus általi revelációja szoros kapcsolatban áll egymással.<sup>8</sup> Ezt látszik igazolni, hogy január 6-át, Krisztus megkeresztelésének ünnepét – az epifániát – a Makedón császárok nemegyszer választották gyermekük keresztelésének, illetve a koronázás napjának. Így a dinasztiaalapító I. Vazul ezen a napon – 870-ben – emeltette fiát, VI. (Bölcs) Leót a trónra, aki szintén ekkor – 906-ban – kereszteltette meg utódját, a későbbi VII. Konstantint. Majd amikor VII. Konstantinnak sikerült elűznie I. Rómanoszt és fiait, akik majd huszonöt évig nem engedték trónra lépni, ugyanezt a napot választotta – 945-ben – egyeduralgkodói beiktatása napjává.



2. kép. III. Alexandrosz császár *solidusa*, 912–913

Nem véletlenül esett tehát III. Alexandrosznak és tanácsadóinak választása Keresztelő Szent Jánosra mint a császári hatalom szakrális forrására – egy, a beavatottak számára jól érthető utalás volt ez. I. Rómanosz propagandája azonban ennél tovább ment. Keresztelő Szent János Krisztusra cserélése azt fejezte ki, hogy az új érme szakított a konkurens dinasztiai uralkodó érmeábrázolásának asszociatív utalásával, egy nyílt és jól érthető üzenet kifejezése érdekében. Ez az üzenet I. Rómanosz krisztusi legitimációját propagáló, vallásos-politikai kinyilatkoztatás volt, mely képi „bizonyítékkal” szándékozott pótolni a trónbitorló császár hiányzó legitimítását.

<sup>5</sup> A császárkoronázáshoz alapvető forrás: *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae byzantinae*. I. Ed. Johann Jacob REISKE. Bonn, 1829. 191–196; lásd még George P. MAJESKA: The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia. In: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Ed. Henry MAGUIRE. Washington, D. C., Dumbarton Oaks–Cambridge, Mass., Harvard University Press. 1997. 1–11; Averil CAMERON: The Construction of Court Ritual: the Byzantine Book of Ceremonies. In: *Rituals of Royalty. Power and Ceremonial in Traditional Societies*. Ed. David CANNADINE–Simon R. F. PRICE. Cambridge, Cambridge University Press, 1987. 106–136.

<sup>6</sup> Ikonográfia és koronázási liturgia szoros kapcsolatát mutatja, hogy a hahuli zománctriptychon (1076–1081) egyik lapján, amelyen Krisztus VII. Dukász Mihályt és feleségét, Máriát koronázza meg, az akklamáció szövegének parafázisával találkozunk. A Krisztus szájába adott szöveg – „Mihályt és Máriát saját kezeimmel koronázom meg” (CΤΕΦΟ ΜΙΧΑΗΛ CYN MAPIAM XEPCI MOY) – az ekkorra már elterjedt ikonográfiai formulát az írott szó erejével társította. Lásd Alice V. BANK: *Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums*. Leningrad, Aurora Art Publishers, 1985. 305. No. 185.

<sup>7</sup> Catherine JOLIVET-LÉVY: L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie Macédonienne (867–1056). *Byzantion*, 57. 1987. 441–470: 442–443; CORRIGAN 1978. i. m. 410. Az érem előlapján trónoló Pantokrátor található.

<sup>8</sup> Ioli KALAVREZOU: Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court. In: *Byzantine Court Culture* 1997. i. m. 53–80: 74–79.



3. kép. VII. Konstantin császár elefántcsont faragványa, 945 körül. Moszkva, Puskin Szépművészeti Múzeum

üzenetet hordozó képmásról beszélhetünk, amelyet VII. Konstantin propagandája nem véletlenül vezetett be éppen a császár teljhatalmának elnyerésekor, deklarálva ezen keresztül is a Makedón örökség kontinuitá-

A későbbiekben ez az ikonográfiai típus az égi invesztitúra népszerű ábrázolásává vált mind Keleten, mind Nyugaton. Megelevenítő erejét, s a benne rejlő (ellen)propagandisztikus lehetőséget az I. Rómanoszt felváltó, irodalom- és művészetkedvelő császár, VII. Konstantin azonnal felismerte. Ennek tanúja egy elefántcsont faragvány, amely 945-ben, a császár egyeduralkodói státusa megszerzése alkalmából készült (3. kép).<sup>9</sup> Erre az időzítésre a faragványon két részlet is utal. Az egyik a felirat – „Konstantin, a rómaiak császára, autokrátor, Isten akaratából”<sup>10</sup> –, a másik pedig a császári képmás; ez utóbbi jelentéshordozó szerepe némi magyarázatot igényel.

Az elefántcsont faragványon VII. Konstantin ugyanis egy olyan hosszúkás arcú, szakállas, kifejezetten portrészzerű képmással jelent meg, amely lényegesen eltér nemcsak I. Rómanosz, hanem korábbi – önmagát társzászári státusban ábrázoló – érméinek sematikus, szakálltalan arcábrázolásaitól is. Ennek a szakállas császári képmásnak a legjobb párhuzamai VII. Konstantin egyeduralkodói státuszának megszerzésekor veretett pénzein találhatók (4. kép).<sup>11</sup> Nyilvánvaló azonban, hogy nem individuális portréről van szó, hiszen a császár apja, VI. Leó pénzein, valamint híres Hagia Szophia-beli mozaikképén is ugyanez a fiziognómia köszön vissza (5. kép).<sup>12</sup> Inkább egyfajta dinasztikus legitimációs



4. kép. VII. Konstantin császár solidusa, 945

<sup>9</sup> BANK 1985. i. m. 292: No. 122. VII. Konstantin azonosításához lásd Adolf GOLDSCHMIDT–Kurt WEITZMANN: *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jahrhunderts. II. Reliefs*. Berlin, Cassirer, 1934. No. 35. A császárról összefoglalóan: Arnold Joseph TOYNBEE: *Constantine Porphyrogenitus and His World*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

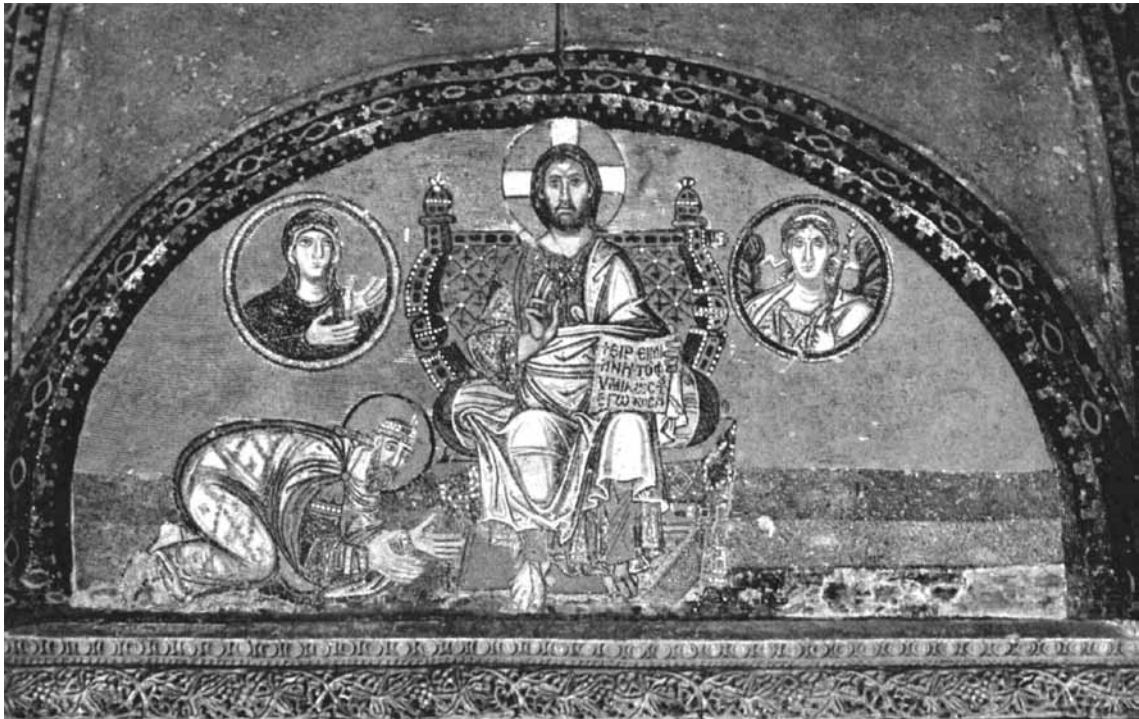
<sup>10</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΝ ΘΩ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΩΜΑΙΩΝ (BANK 1985. i. m. 292: No. 122)

<sup>11</sup> Warwick WROTH: *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*. II. London, British Museum, 1908. 444; Kurt WEITZMANN: The Mandylion and Constantine Porphyrogenitus. *Cahiers Archéologiques*, 11. 1960. 163–184: 182.

<sup>12</sup> RESTLE 1998. i. m. 42; John BECKWITH: *The Art of Constantinople*. London, Phaidon, 1968. 65, 77. kép.



sának igényét; azt, hogy VII. Konstantin végre VI. Leó jogos örökébe léphetett. A karakterisztikus képmásnak az elefántcsont faragványon való alkalmazása azt fejezte ki, hogy a Krisztustól elnyert korona Konstantint, a legitim Makedón uralkodói ház képmásával is azonosított képviselőjét illeti.



5. kép. VI. Leó és Krisztus. Mozaik a császári kapu fölötti lunettában.  
Isztambul, Hagia Szophia, 9. század vége

## II.

I. Rómanosz és VII. Konstantin trónharcának kontextusa újabb, a szakirodalom által kevésbé hangsúlyozott megvilágításba helyezheti a *mandülion* jól ismert történetét.<sup>13</sup> A Krisztus arclenyomatát csodásan megőrző ereklyét, amely Abgar edesszai király legendás gyógyulását idézte elő, I. Rómanosz nagy erőfeszítések árán szerezte meg Edesszából, s szállíttatta Konstantinápolyba 944. augusztus 15-én.<sup>14</sup> A *mandülion* translációja után néhány hónappal azonban megbukott, így az ereklye kultuszának a bizánci udvar liturgikus-dramatikus rendjébe való beágyazása már az új uralkodóra és propagandájára maradt.<sup>15</sup> Ennek érdekében egy, a *mandülion* translációjához kapcsolódó, új egyházi ünnepet vezettek be, amelyhez az ünnepi *homiliát* vagy maga

<sup>13</sup> Történetéhez összefoglalóan lásd Averil CAMERON: The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story. In: *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday*. Ed. Cyril MANGO–Omeljan PRITSAK. Cambridge, Mass., Ukrainian Research Institute, 1984. (Harvard Ukrainian Studies 7.) 80–94.

<sup>14</sup> Az ereklye fogadását illusztrálja Jóannész Szkülitész krónikájának 14. századi másolata. (Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 5.3. N.2, fol. 131.) André GRABAR–Manoussos MANOUSSACAS: *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale Madrid*. Venice, Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 1979. 77.

<sup>15</sup> A transláció és a trónharc történeti háttéréhez lásd WEITZMANN 1960. i. m. 183.

VII. Konstantin, vagy egyik udvari embere írta, és a transláció egyéves évfordulóján olvasták fel a Hagia Szophiában.<sup>16</sup>

A csodás kendőkép legendaváltozatairól és translációjáról részletesen beszámoló *homília* elemzése arról győz meg, hogy VII. Konstantin és környezete felismerte: a transláció nemcsak vallásos funkciók betöltésére, hanem a császári hatalom szakrális körülbástyázására is kiválóan alkalmasnak bizonyult.<sup>17</sup> Így a mennyei uralkodót képviselő erekleje diadalmas bevonulása – a császári propaganda hathatós közreműködésével – VII. Konstantin és a Makedón-dinasztia triumfálásának emlékünnepévé is vált. A továbbiakban kizárólag az erekleje hatalmi legitimációs aspektusával foglalkozunk, amely a szövegben három szinten jelent meg.

Ezek közül az első egy, az erekleje translációja alkalmával megesett csodás gyógyulási történetből bontakozik ki. Eszerint egy démontól megszállott ember előre megjósolta VII. Konstantin trónra kerülését, miközben ő maga, amint kiejtette száján az eljövendő császár nevét, azonnal meggyógyult.<sup>18</sup> A történet, amelynek tendenciózus jellege nem hagy kétséget afelől, hogy I. Rómanosz trónfosztása után íródott, a Makedón hatalomátvitel mitizálásának szándékáról tanúskodik. Arról, hogy a császári propaganda úgy szándékozott beállítani VII. Konstantin egyeduralkodói státuszának megszerzését, mint isteni jóváhagyásra bekövetkezett eseményt.

Szintén a hatalmi legitimációs funkciók közé tartozik a *mandülion* felhasználása a jó kormányzás érdekében. A *homíliából* megtudhatjuk, hogy mielőtt végleg elhelyezték volna a Pharosz-templom legbecsesebb udvari ereklejei közé, ráhelyezték a *Khrüszotriklinoszban* lévő császári trónusra azért, hogy „mindenki, aki ezután ezen helyet foglal, részesedjen általa az igazságosságban és a jóságban”.<sup>19</sup> Ez a rituálé a hatalomgyakorlás színhelyének, a trónusnak a megszentelését célozta, amelynek következtében az uralkodói joggyakorlás kapott szakrális felhatalmazást.

Az erekleje hatalmi legitimációs aspektusa azonban kevésbé elvont formában is érvényesült. Véderejéből nemcsak a császári intézmény, hanem a *mandülion* konstantinápolyi kultuszát megalapozó császár, VII. Konstantin is részesült. Erről a *homília* végén található imából értesülünk, amely így fordult az ereklejéhez: „Őrizd meg és vedd örökké őt, aki istenfélőn és kegyeletteljesen uralkodik, aki fényűzően megünnepli jövedeled emlékeztét, aki általad emelkedett fel atyjának és nagyatyjának trónusára. Őrizd meg biztonságban gyermekei hátralévő életét, uralkodásuk örökké tartson!”<sup>20</sup>

Az ima nem kevesebbet állított, mint hogy az új császár trónra kerülését maga a kendőkép legitimálta. VII. Konstantin ugyanis az erekleje által – közvetve Krisztus akaratából – „emelkedett fel atyjának és nagyatyjának trónusára”. Ugyanaz a gondolat, amellyel az értelmezés csodás-mitikus síkján korábban már találkoztunk, nyíltan és közérthetően fogalmazódott itt meg: a kendőképet birtokló VII. Konstantin az isteni kiválasztott, legitim uralkodó. Ezen a jogon kérheti az ima a *mandülion* véderejét a császár és utódai számára, ezért válhatott az erekleje a Makedón-dinasztia családi patrónusává.

<sup>16</sup> *Patrologiae Cursus Completus. Series graeca*. Ed. Jacques Paul MIGNE. CXIII. Paris, Migne, 1864. Cols. 423–454; Ernst von DOB-SCHÜTZ: *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende*. Leipzig, J. C. Hindrichs'sche Buchhandlung, 1899. 157–169. A *homília* elemzésekor az alábbi fordításra támaszkodtam: Ian WILSON: *The Turin Shroud*. London, Victor Gollancz, 1978. 235–251.

<sup>17</sup> A krisztusi ereklejék vallási-politikai célú felhasználása nem újkeletű jelenség Bizáncban. A Szent Kereszt mint birodalmi erekleje és uralmi jelvény megújítása éppen VII. Konstantinhoz köthető, aki a források által Nagy Konstantin keresztléneke nevezett erekleje számára készíttetett díszes ereklyetartót. Ehhez lásd KALAVREZOU 1997. i. m. 56.

<sup>18</sup> WILSON 1978. i. m. 248–249.

<sup>19</sup> Uo. 250.

<sup>20</sup> Uo. 251.

## III.

Felettebb nagy jelentősége van szempontunkból egy Konstantinápolyban festett, a transláció egyéves évfordulójának eseményeihez kapcsolódó, csak töredékesen fennmaradt ikonnak (6. kép).<sup>21</sup> Értelmezését árnyalhatják a fentebb kifejtettek. Az ikon eredetileg egy triptichonhoz tartozhatott, amelynek két oldalsó szárnya maradt csak meg. A szárnyakon a *mandülion* legendájának két részlete elevenedik meg: a bal szárnyon az ereklye Edesszába történő szállításában kulcsszerepet vállaló Tádé apostol-tanítvány látható, a jobb szárnyon pedig a küldött, amint átadja Abgar királynak a kendőképet. Mindkét tábla alsó zónájában két-két monasztikus szent alakját festették meg. Jelenlétük alapján Kurt Weitzmann arra a következtetésre jutott, hogy az ikon eredeti tulajdonosai a sínai Szent Katalin-, vagy egy másik kolostor szerzetesei lehetek.<sup>22</sup> A szentek sora szerinte a középső, elveszett tábla alsó szférájában folytatódhatott, efölött pedig egy Krisztusarc-ábrázolás lehetett.<sup>23</sup>

A *mandülion* konstantinápolyi kultuszát megalapozó császári *homília* illusztrált változataiban, a *menologion*okban találjuk meg a triptichon Abgar-ábrázolásának legfontosabb párhuzamait. Lényeges különbség, hogy míg ezek a miniaturák a *mandülion*ot fogadó Abgart ágyban, félig fekvő pózban ábrázolták, addig az ikonon a király trónján ülve látható.<sup>24</sup> Weitzmann a különbség okát abban látta, hogy az ikon hieratikus struktúrájához jobban illett a trónoló uralkodót középpontba állító, tisztán vertikális forma. Ez nyilvánvalóan így is van, joggal gondolhatjuk azonban, hogy a két ábrázolási típus között fennálló formai különbség tartalmi oldalról is megragadható.

A *menologion*ok a fekvő Abgar ábrázolásával a legenda narratívájának legfontosabb elemét, a gyógyítást állították a középpontba; az oldalán fekvő beteg király ezeken az ábrázolásokon a küldött által tartott ereklye-képmásra veti pillantását. Az ikonon a kendőkép és Abgar kapcsolata azonban merőben más. A majdnem frontális beállítású, trónoló uralkodó a kezében tartja és a néző felé fordítja a *mandülion*ot. A hangsúly a gyógyítás-narratíva megjelenítéséről eltolódott a reprezentatív ural-



6. kép. VII. Konstantin császár mint Abgar király. Részlet egy triptichonról, 945 után. Sínai-hegy, Szent Katalin-kolostor

<sup>21</sup> WEITZMANN 1960. i. m. 163–184; BELTING 2000. i. m. 219.

<sup>22</sup> WEITZMANN 1960. i. m. 184.

<sup>23</sup> Uo. 168–169.

<sup>24</sup> Az Abgar-történet első miniatúra-ábrázolásai egyidősek lehetnek a *homília*val. Feltehetően létezett egy ekkor készült, gazdagon illusztrált *menologion*, amelyet később másolhattak. A kérdéses jelenet két 11. századi miniaturán is fennmaradt. Az egyik egy *menologion*ban (Moszkva, Állami Történelmi Múzeum, cod. 382, fol. 192), a másik pedig egy különálló tekercsen (New York, Pierpont Morgan Library, cod. 499). Lásd uo. 170–175.

kodói fellépés irányába, s hogy ennek a bizánci jelenre vonatkozó, aktuális vonatkozása volt, azt Weitzmann kutatása is alátámasztja. Ő volt az, aki VII. Konstantin egyeduralkodói pénzérméivel való összehasonlítás alapján igazolta: az ereklyét fogadó Abgar király alakjában a Makedón császár képmása van elrejtve.<sup>25</sup>

A császári képmás azonosításából következik, hogy a triptichon nagy valószínűséggel VII. Konstantin adományaként juthatott el rendeltetési helyére. Az uralkodóábrázolás megfestése mögött propagandisztikus szándék húzódhatott; az, hogy az ikont tisztelő szerzetesek a császárt mint adományozót felismerjék, és úgy tartsák meg emlékezetükben, mint a *mandülion* tulajdonosát és kultuszának előmozdítóját. Ennek érdekében nyúlt az ikon festője az uralkodói szerepjátszásnak már az ókori művészetből is ismert eszközéhez, amikor VII. Konstantint az ereklye első birtokosának, Abgar királynak a képében ábrázolta.<sup>26</sup>

Mivel a két uralkodói identitás összekapcsolásának alapja az ereklye megszerzésének és birtoklásának életrajzi eseménye volt, érdemes ezen a ponton visszautalni az ünnepi *homília* végén található ima elemzésének tanulságára. Az ima, mint láttuk, a *mandüliont* egy olyan hatalmi státus-védjegynek tekintette, amely krisztusi eredetű legitimációt és védelmet nyújtott a kenderképet megszerző és kultuszát felkaroló VII. Konstantinnak és dinasztiájának. Mivel a szóban forgó ima, valamint az ikon uralkodóábrázolása háttérben ugyanaz a császári propaganda állott, nem megalapozatlan azt feltételezni, hogy az előbbi az utóbbi értelmezésének szövegkontextusát is jelenti.

Ennek fényében az ikon Abgar-Konstantin-ábrázolása így interpretálható. A tábla VII. Konstantint, a képmásával azonosított Makedón új Abgart ábrázolja, aki a *mandüliont* mint hatalmának éppen megszerzett szakrális „attribútumát” mutatja fel; így propagálva az ereklye tulajdonlásán alapuló, Krisztustól kapott és általa védett legitim uralkodói státusát. Az uralkodóábrázolás következőképpen egyfajta legitimációs képmásnak tekinthető, amely a korabeli ikonfestészet nyelvén közvetítette a bizánci hatalmi ideológia régi toposzát: a császár a mennyei uralkodó élő képmása.

## Epilógus

Azt, hogy VII. Konstantin mennyire tudatosan használta fel az ereklye- és képkultuszban rejlő hatalmi propagandalehetőséget, igazolja egy újabb, immár saját ereklyeszerzése. Már több mint tíz éve hatalmon volt, amikor 956-ban sikerült megszereznie Antiochiából Keresztelő Szent János karereklyéjét.<sup>27</sup> Úgy időzítették, hogy az ereklye konstantinápolyi translációja január 6-ára, epifánia ünnepére essen. Az epifánia, mint láttuk, nemcsak Krisztus, hanem VII. Konstantin megkeresztelésének napja, s egyben egyeduralkodóvá váló beiktatásának emlékünnepe is volt. Krisztus megkeresztelése egyszersmind az isteni kinyilatkoztatás napja volt, amikor a császár szimbolikusan megkapta a Szentlelket, ezzel erősítve meg az égiektől eredő legitim uralkodói státusát. Annak az ereklyének az erejével pecsételődött meg a császári uralom, amely a Makedón császárok legitimációja számára központi jelentőségű volt: a Keresztelő keze azt a Krisztust keresztelte meg, aki a császárt kijelölte és uralkodását szentesítette.

<sup>25</sup> Uo. 182.

<sup>26</sup> Ilyen kettős identitással rendelkezik például az a Commodust ábrázoló szobor (191–192), amelyik a császárt Herkules mezében ábrázolja (Róma, Musei Capitolini). Lásd Jás ELSNER: *Imperial Rome and Christian Triumph*. Oxford–New York, Oxford University Press, 1998. 202, 132. kép. A problémáról lásd összefoglalóan Edgar WIND: *Studies in Allegorical Portraiture*. I. *Journal of the Warburg Institute*, 1937. 1. 138–162; Friedrich B. POLLEROS: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. I–II. Worms, Wernerische Verlagsgesellschaft, 1998. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18.)

<sup>27</sup> KALAVREZOU 1997. i. m. 67.



**Tárgyszavak:**

VII. Konstantin; I. Rómanosz; *mandülion*; Makedón-dinasztia; uralkodói legitimitás

Imre Kovács

Portraits and Relics in the Service  
of Byzantine Imperial Legitimacy:  
the Struggle for Domination between  
Romanos I and Constantine VII

One of the most important internal conflicts of 10<sup>th</sup> century Byzantine history was the struggle for domination between Romanos I and Constantine VII. In this paper I examine this struggle from a particular perspective. I consider how Romanos I and Constantine VII made use of the propaganda possibilities inherent in cults connected with images and relics. Namely, they each sought to propagate the same notion of themselves: that they had been chosen to be emperor by the Divine Ruler. The main questions I raise are the following. What is the significance of the coin depicting Romanos I being crowned by Christ (a first in the case of imperial coins)? How did the propaganda of Constantine VII react to this in the language of the visual arts? How did Constantine VII use the cult of the *Mandylion*, or the likeness of Christ, to legitimize his rule? And also from this perspective, what is the significance of the fragmentary triptych on which one can recognize a kind of incognito portrait of Constantine VII in the depiction of King Abgar, who was healed by the miraculous power of the *Mandylion*?

Körmendy Kinga

## Ulászló-graduále: kérdések és lehetséges válaszok

Dr. Körmendy Kinga  
Kodikológus  
MTA, Könyvtár, Kézirattár (nyugdíjas)  
Kutatási területe:  
középkori könyvtörténet  
E-mail: kingakarak@gmail.com

II. Ulászló cseh (1471), majd magyar király (1490–1516) könyveit, illetve a személyéhez köthető könyvészeti adatokat Wehli Tünde ismertette a „Régi magyar bibliofilek” új adatokkal kiegészített hasonmás kiadásában. Az Ulászló-graduáléval (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms I. 3) kapcsolatban megjegyezte, hogy a szakirodalomban „kevésbé tartják valószínűnek, hogy ő azt magának készítette, inkább egy egyházi intézménynek szánhatta”<sup>1</sup>

Csontos János 1882-ben a kötés és a lapszéli díszítés alapján fogalmazta meg véleményét a kóruskönyvről. „Figyelmet érdemel az egyik levélen lévő kép, mely török csatát ábrázol s a kézirat provenienciájára enged következtetni. A boríték tábláin a sarokdíszítésekben vannak II. Ulászló király jelvényei, a lengyel sas és a kétfarkú cseh oroszlán, melyekből következtethetjük, hogy a graduálét valamely magyarországi egyháznak ő ajándékozta.”<sup>2</sup>

Radó Polikárp liturgiátörténeti feldolgozásában 1941-ben megállapította, hogy a graduále cseh mintapéldány alapján készült, mert a cseh nemzeti szentek közül Ludmilla és Vencel szerepel a *sanctoraléban*. Magyar használatot is feltételezett, mivel a nagyszombati szertartásban a Mindenszentek litániájába befoglalták a magyar szenteket (Adalbert, Gellért, István, Imre, László), a szekvencionále pedig tartalmazza Szent István és Szent Imre szekvenciáit. Szerinte Magyarországon másolták, a cseh mintapéldány a Jagellók korára utal.<sup>3</sup> Berkovits Ilona ugyancsak 1941-ben a *Magyar Könyvszemlében* közzétett művészettörténeti tanulmányában azonosította a graduále illuminátorát. A lapszéli jelenetek, a növényi ornamentika, a figurális kezdőbetűk arctípusai alapján a díszítés szinte azonos egy 16. század eleji jelentős cseh könyvfestő, Janiček Zmlelý z Písku munkáival: két, Csehországban őrzött graduále díszítéseivel.<sup>4</sup> 1948-ban az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár kézirateit ismertető kötetben – Radó cikkéből átvéve néhány liturgiátörténeti és a graduále használatára utaló adatot – csak művészettörténeti leírást adott. Szerinte a graduále II. Ulászló számára készült, valószínűleg prágai műhelyben.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 281.

<sup>2</sup> *Könyvkiállítási emlék*. Budapest, Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, 1882. 112: No. 324.

<sup>3</sup> RADÓ Polikárp: Esztergomi könyvtárak liturgikus kéziratei. *Pannonhalmi Főiskola Évkönyve*, 1940–1941. 86–142: 100–105.

<sup>4</sup> BERKOVITS Ilona: Az Esztergomi Ulászló-Graduale. *Magyar Könyvszemle*, 65. 1941. 342–353: 348–349.

<sup>5</sup> BERKOVITS Ilona: A főszékesegyházi könyvtár. In: *Esztergom műemlékei*. Szerk. GERÉVICH Tibor. I. Múzeumok, kincstár, könyvtár. Összeáll. GENTHON István. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. (Magyarország Műemléki Topográfiája I.) 287–371: 356–369.

Szendrei Janka határozta meg a graduále zenei provenienciáját: cseh zenei anyag, cseh notációval lejegyezve, feltehetően Prágában másolták.<sup>6</sup> A zenetörténeti kutatások valószínűsítették, hogy a kóruskönyv II. Ulászló megrendelésére a 16. század elején prágai műhelyben készült a budai királyi udvar számára. A graduáleban lévő lapszéli, illetve a szövegközi magyar kurzív kottairások a királyi udvaron kívüli későbbi használatot bizonyítják.<sup>7</sup>

Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött, nagyméretű kóruskönyv (625×425 mm, 401 levél) kodikológiai feldolgozásának megválaszolandó kérdései: mintapéldány(ok); proveniencia; a másolás, díszítés ideje, helye; a megrendelő; a *possessor*; a használat helye; a későbbi *possessorok*, használók, bejegyzések számbavétele; a kötés leírása, valamint annak vizsgálata, hogy a kötet mikor és hogyan került az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár állományába.<sup>8</sup>

A *temporale* rítusbeli mintapéldányát a négy nagy allelúja-sorozat szövegeinek összehasonlításával lehet azonosítani.<sup>9</sup> A húsvét utáni héten az Ulászló-graduále két változatot kínál a *feria* 2–5. napokra. „Nonne cor nostrum aliud Angelus Domini” (*feria* 2), „Surgens Iesus aliud Oportebat” (*feria* 3), „Christus resurgens ex mortuis aliud Angelus domini” (*feria* 4), „In die resurrectionis aliud Oportebat” (*feria* 5). „Dicite in gentibus” (*feria* 6), „Laudate pueri, Sit nomen” (*Sabbato*). Teljes egyezés a húsvét utáni hét allelúja verzusainak első sorozatában nincs sem cseh, sem magyar forrásokkal.<sup>10</sup> A legközelebbi sorozat a *feria* 2 „Nonne cor nostrum” első adott verzusával egy Hradec Králové-i cseh forrásban fordul elő.<sup>11</sup> Ha figyelembe vesszük az Ulászló-graduále *feria* 2-ra ajánlott „aliud Angelus Domini” verzusát, akkor egyező az allelúja sorozat Olomoucban. A *temporale* további részében lényegében azonos az olomouci misszáléval a graduále anyaga.<sup>12</sup> Eltérő viszont Olomoucban a nagyszombati „Rex sanctorum” himnusz éneklése. Az

<sup>6</sup> SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981. (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 1.) 41–42: No. C 5.

<sup>7</sup> *Magyarország zenetörténete* I. Szerk. RAJECZKY Benjamin. Budapest, Akadémiai, 1988. 238.

<sup>8</sup> Az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoportban most készül az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár középkori kódexekinek katalógusa. A dolgozat a katalógustétel műhelytanulmánya, a K 72105 számú OTKA támogatással készült. A graduále zenetörténeti feldolgozását a katalógustétel számára Kiss Gábor, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának vezetője vállalta.

<sup>9</sup> SZENDREI Janka: A „*mos patriae*” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében. Budapest, Balassi, 2005. 291–293. Az Ulászló-graduále eltéréseit az esztergomi jellegzetességektől lásd Kiss Gábor: Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány. *Zenetudományi dolgozatok*, 2011. 49–81: 58–60.

<sup>10</sup> Vö. *Missale Pragense*, Pilsen, [Drucker des Missale Pragense], 1479, fol. m5–n1. Vö. <http://www.GW-Datenbank.de>, „Gesamtkatalog der Wiegendrucke” M 24644 (letöltve: 2012. október). *Missale Strigoniense 1484 id est Missale secundum chorom almae Strigoniensis impressum Nurenbergae apud Anthonium Koburger anno Domini MCCCCLXXXIII (RMK III 7)*. Ed. Balázs DÉRI. Budapest, Argumentum, 2009. (Monumenta Ritualia Hungarica 1. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Series Nova 16.) 233, 235–238, 240–241.

<sup>11</sup> A *feria* 2, 4, 6 allelúja verzusok azonosak az Ulászló-graduále allelúja verseinek első sorozatával. Graduále, 1480 körül. Hradec Králové, Muzeum vichodních Čech, Hr 2 (olim II A 2, B 8, 40), fol. G XIII–H I. (Mikrofilm: MTA BTK Zenetudományi Intézet, Z 646.) Hradec Králové Žižka († 1424) idejétől utraquista, Graham nem lát okot arra, hogy a település és az egyház ne utraquista lenne az 1480-as években. Vö. Barry Frederic Hunter GRAHAM: *Bohemiam and Moravian Graduals 1420–1620*. Turnhout, Brepols, 2006. 170: No. 14. Nem ismeretlen a „Nonne cor” verzus magyar, lengyel forrásban sem. *Missale Gnesnense-Cracoviense*. [Strassburg, Johann Prüss für Peter Drach d. M. um 1490] fol. XC–XCIII. Vö. [GW-Datenbank](http://www.GW-Datenbank.de) i. h. M 2439710. Legkorábbi ismert magyar előfordulása *Missale notatum ante 1431 in Posonio*. Ed. Janka SZENDREI–Richard RYBARIČ. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1982. (Musicalia Danubiana 1.) 238. Itt a *feria* 2 harmadik verzusa „Nonne cor nostrum”. Vö. SZENDREI 2005. i. m. 291.

<sup>12</sup> *Missale Olomucense*. Nürnberg, Georg Stuchs, 1499, fol. XCII–XCVII. Vö. [GW-Datenbank](http://www.GW-Datenbank.de) i. h. M 24586. Eltérések a pünkösdi utáni hét, valamint a pünkösdi utáni XX–XXIII vasárnap allelúja verzusaiban, valamint a XXIII. vasárnap *communio* tételében vannak. *Missale Olomucense* 1499. i. m. fol. CXIII–CXVII, CXLVI–CLI. A pünkösdi utáni hét allelúja verzusai közül a *feria* 3, 4 azonos. *Missale Olomucense* 1499. i. m. fol. CXIII–v. A pünkösdi utáni vasárnapok magyarországi allelúja sorozatainak összehasonlítását Krakkó és Prága hagyományával lásd Kiss 2011. i. m. 67–68.

1486-ban nyomtatott *Agenda Olomucensis* szerint a „Rex sanctorum”, illetve a „Totum mundum” versszakokat ismétlik éneklés közben.<sup>13</sup> Az Ulásló-graduále a következő előírást adja (fol. 126v): „Sequens versus cantetur tribus vicibus faciendo crucem super fontem Fac interna fontis huius sacratum misterium...”<sup>14</sup> Ez nem azonos a nyomtatott esztergomi *ordinariusok* előírásával.<sup>15</sup> A magyarországi gyakorlatban hasonló módon énekelte a himnusz két egykorú magyar forrás. Az egri *ordinarius* szerint „Et dum perventum fuerit ad illum versum Fac interna choratores pausent, et episcopus tribus vicibus dicat »Fac interna«”, a zágrábi misszáléban „Hunc versum sequentem dicat solus officians tribus vicibus.”<sup>16</sup> Telegdi Miklós 1580-ban Nagyszombatban kiadott esztergomi *Ordinarium*ában<sup>17</sup> a zágrábi gyakorlatot találjuk. Dankó József szerint ez volt a nagyszombati vízszentelés korábbi szertartásrendje az esztergomi székesegyházban is.<sup>18</sup>

A *sanctorale* rítusbeli mintapéldányát a liturgiátörténeti szakirodalom a cseh szentek előfordulásában látta igazoltnak.<sup>19</sup> A *sanctoraléban* a jellegzetes cseh nemzeti szentek közül Ludmilla *in passione* (fol. 240v) és Vencel (fol. 240v) nem a saját liturgikus szövegükkel szerepelnek, hanem incipitekkel a *communéból*.<sup>20</sup> Ebből arra következtetünk, hogy a cseh szenteknek nem kívánt a graduále összeállítója kiemelt helyet biztosítani a liturgiában. A szekvencionále vizsgálata is ezt támasztja alá. Vencel, Ludmilla szekvenciái hiányoznak. Vencel ismert szekvenciái: „Dulce melos”, „Christe tui praeclari militis”. Mindkettő közös prágai, olomouci hagyomány, de a „Christe tui” az Ulásló-graduále szekvencionáléján (fol. 344r) kívül már a 14. századtól nyugat- és észak-magyarországi forrásokban is jelen van, ami a Jagelló-kornál jóval korábbi magyarországi Vencel-tisztelet bizonyítéka.<sup>21</sup>

Az Ulásló-graduále szekvencionáléjában az általánosan ismert, valamint a cseh régióra jellemző tételek mellett<sup>22</sup> három magyarországi használatban ismeretlen szekvencia van. A „Salve nobilis regina” (Katalin, fol. 355v) és a „Gaude celestis sponsa” (*commune virginum*, fol. 377v)<sup>23</sup> megtalálható Olomoucban is,<sup>24</sup> a „Laeto corde” kezdetű Borbála-szekvencia (fol. 368v) viszont

<sup>13</sup> *Agenda Olomucensis*. Brno, [Konrad Stahel, Matthias Preinlein], 1486 (Olomouc, Vědecká knihovna, 48.691) fol. 83v. Vö. <http://www.dig.vkol.cz/dig> (letöltve: 2012. október).

<sup>14</sup> A himnusz éneklésének módjára csak utalás történik a prágai misszáléban és az olomouci agendában az „ordine solito, solito more” kifejezéssel. Vö. *Missale Pragense* 1479. i. m. fol. m3, *Agenda Olomucensis* 1486. i. m. fol. 83v.

<sup>15</sup> *Ordinarius Strigoniensis impressum pluries Nurenbergae, Venetiis et Lugduni annis Domini 1493–1520*. (RMK III Suppl. I. 5031, RMK III 35, 134, 165, 166, 238). Ed. Miklós István FÖLDVÁRY. Budapest, Argumentum, 2009. 78.

<sup>16</sup> *Liber ordinarius Agriensis (1509)*. Ed. László DOBSZAY. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2000. (Musicalia Danubiana, Subsidia 1.) 232. A zágrábi misszáléban „Fac in terra” szerepel. *Missale Zagrabense*. Venetiis, impensis Johannis Müer, in officina Petri Lichtenstein, 1511 (RMK III. 176) fol. XCII. Ezt a formát vette át az 1580-as esztergomi *ordinarium*. Lásd 18. jegyzet.

<sup>17</sup> *Régi magyarországi nyomtatványok I. 1473–1600*. Szerk. BORSA Gedeon. Budapest, Akadémiai, 1971. No. 473.

<sup>18</sup> DANKÓ József: Magyar szertartási régiségek. A húsvét előünnepélye nagyszombaton. A keresztségvizszentelés. *Új Magyar Sion*, 3. 1872. 161–174: 164–165.

<sup>19</sup> RADÓ 1940–1941. i. m. 105; SZENDREI 1981. i. m. 41–42: No. C 5.

<sup>20</sup> Vencel ünnepének incipitjei azonosak, „in passione sanctae Ludmillae” miséjének *communio* tétele eltérő Prágától. Vö. *Missale Pragense* i. m. 1479, fol. C2v–C3, C1. Vencelnek Olomoucban oktávája van ugyan, de eltérő ünnepének az allelúja verzusa, Ludmillának Olomouctól és Prágától is eltérő *communio* szöveget vesz a *communéból*. Vö. *Missale festum iuxta consuetudinem Olomucensis ecclesiae*, 1472–1477 (Olomouc, Vědecká knihovna M III 7/1 I 7 = I a 7) fol. 219v, fol. 216r. Vö. <http://www.dig.vkol.cz/dig> (letöltve: 2012. október).

<sup>21</sup> Vö. HOLL Béla: *Repertorium hymnologicum mediaevi Hungariae*. Sajtó alá rend. KÖRMENDY Kinga. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2012. (Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae. Subsidia 1.) No. 145.

<sup>22</sup> Vö. *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI.) I*. Ed. Janka SZENDREI. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1993. (Musicalia Danubiana 12\*) 79.

<sup>23</sup> HOLL 2012. i. m. No. 682: „Salve nobilis regina”. HOLL 2012. i. m. No. 262: „Gaude caelestis sponsa”.

<sup>24</sup> „Salve nobilis regina”. *Missale festum* i. m. fol. 238v. „Gaude caelestis sponsa”. Lásd *Analecta Hymnica 54. Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben*. Pars II, vol. I. Hrsg.



csak a 15. század végétől ismert Prágában.<sup>25</sup> A szekvencionáléban egyértelműen azonosítható a magyarországi mintapéldány.<sup>26</sup> Szent István és Szent Imre szekvenciái az allelúja verzusokkal együtt augusztus 29. (*Decollatio S. Joannis Bapt.*) ünnepe után következnek.<sup>27</sup> A „Corde voce mente pura” Szent István-szekvencia (fol. 337v–340v) kéziratos és nyomtatott esztergomi, pécsi, zágrábi forrásokból ismert.<sup>28</sup> Az azonos szekvencia előtt a forrásokban eltérő Szent István-allelúja verzusokat találunk, egyikük sem vers.<sup>29</sup> Az Ulászló-graduále allelúja verzusa, a „Quem celestis harmonia” (fol. 337v) vers, ismeretlen eredetű. Feltehetően cseh szerzősége miatt is különleges a Szent István-allelúja verzusok között.<sup>30</sup> A „Stirps regalis” Szent Imre-szekvenciát (fol. 340v–341r) megtaláljuk a 14–16. század eleji, kéziratos, esztergomi rítusú, pozsonyi használatú misszálékon kívül a Bakócz-, Szepesi- és a Futaki-graduáléban, a nyomtatott pécsi, zágrábi misszálékban.<sup>31</sup> Szent Imre allelúja verzusa az esztergomi hagyományban a 14. századtól a 16. század első feléig a „Sprevit thorum” kezdetű verzus.<sup>32</sup> A nyomtatott esztergomi misszálék több kiadásában is szerepel ez az allelúja verzus,<sup>33</sup> a szekvencionále megrendelője vagy összeállítója azonban allelúja verzusnak a „Laetare Pannonia” rímes *officium* I. vesperás magnifikátiájának „Ave flos nobilium” kezdetű antifónáját dolgoztatta át, részben a verssorok áthelyezésével, részben a szóhasználat megváltoztatásával (fol. 340v).<sup>34</sup> Legvalószínűbb forrása az esztergomi rítusú breviárium valamelyik 1480–1502 közötti nyomtatott példánya lehetett.<sup>35</sup> Szent István és Szent Imre szekvenciáin kívül csak magyarországi forrásból ismert a *commune confessorum* „Quem invisibiliter” (fol. 374r) szekvenciája.<sup>36</sup>

Clemens BLUME–Henry Marriott BANNISTER. Leipzig, O. R. Reiland, 1915. 135; Ulysse CHEVALIER: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. I–III. Louvain, Extrait des *Analecta Bollandiana*, 1892, 1897, 1902. I. No. 6739.

<sup>25</sup> CHEVALIER 1892, 1897, 1902. i. m. II. No. 10159 hivatkozik egy 1498-as prágai misszáléra. A „Laeto corde” Borbála-szekvencia ismert Magdeburgban, Aquileiában, Salzburgban, Passauban. Vö. *Analecta Hymnica* 37. *Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters. Fünfte Folge*. Hrsg. Clemens BLUME. Leipzig, O. R. Reiland, 1901. 128.

<sup>26</sup> Az esztergomi hagyományhoz való kapcsolatra lásd Kiss 2011. i. m. 55.

<sup>27</sup> Feltűnő jellegzetesség, hogy a szekvencionáléban egyes szekvenciák az allelúja verzussal együtt szerepelnek. Többek között Borbála szekvenciája is. „Ave virgo sacra Barbara”, „Laeto corde”. Lásd HOLL 2012. i. m. No. 103, 415. Vö. Antiochiai Margit: „Margarethaque decreta”, „Margaretam speciosa”. Vö. *Analecta Hymnica* 55, *Liturgische Prosen zweiter Epoche auf Feste der Heiligen. Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Sequenzenausgaben*. Pars II, Vol. II. Hrsg. Clemens BLUME. Leipzig, O. R. Reiland, 1922. 230–231.

<sup>28</sup> HOLL 2012. i. m. No. 170; *Missale Strigoniense* 1484. i. m. 631; *Ordinarius Strigoniensis* 2009. i. m. 154.

<sup>29</sup> Vö. HOLL 2012. i. m. No. 111, 560, 703, 708.

<sup>30</sup> SZENDREI Janka: A Szent István alleluják dallamai. *Zenatudományi dolgozatok*, 1989. 7–35: 16–17, 33; SZENDREI 2005. i. m. 308. Vö. Kiss 2011. i. m. 55, 7. jegyzet. 1502-ben Budára költözött a legnagyobb cseh humanista költő, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic (1461–1510), aki „...félig-meddig az udvari költő szerepét is betöltötte Ulászló mellett.” KLANICZAY Tibor: *A magyarországi akadémiai mozgalom előtörténete*. Budapest, Balassi, 1993. 64 skk, különösen 71. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic ellenezte az utraquismust, a Thurzókkal szemben sikertelenül pályázott az olomouci püspökségre, ill. a boroszlói segéd-püspökségre. Kamil BOLDAN–Emma URBANKOVÁ: *Rekonstrukce knihovny Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic: katalog inkunábuli roudnické lobkovické knihovny*. Praha, Národní knihovna, 2009. 25–26. A Lobkovic család katolikus és utraquista ágára lásd GRAHAM 2006. i. m. 73.

<sup>31</sup> HOLL 2012. i. m. No. 744.

<sup>32</sup> HOLL 2012. i. m. No. 735.

<sup>33</sup> Az esztergomi *Ordinarius*ban megtalálható az utalás „Alleluia Sprevit. Prosa Stirps regalis.” Vö. *Ordinarius Strigoniensis* 2009. i. m. 76. (Lásd az 59. jegyzetünket is.) Az 1498-ban Velencében, illetve Nürnbergben nyomtatott esztergomi misszálékban azonban szerepel maga a szöveg is. A velencei kiadásban (RMK III. 46) fol. CLXXVv, a nürnbergiben (RMK III. 44) fol. CCXXXIIIr. A kiadások leírását lásd HOLL 2012. i. m. 264.

<sup>34</sup> HOLL 2012. i. m. No. 75.

<sup>35</sup> Vö. HOLL 2012. i. m. No. 413. Dallamára lásd Kiss 2011. i. m. 55, 7. jegyzet.

<sup>36</sup> Vö. *Graduale Strigoniense* 1993. i. m. 80.

Az Ulászló-graduále díszítését Berkovits Ilona határozta meg. A graduálét a 16. század első évtizedében Janíček Zmilelý z Písku és műhelyének tagjai illuminálták szövegkezdő betűkbe festett miniatúrákkal és a lapszélen angyal-, ember-, állatfigurákkal gazdagított növényi ornamentikával. Több mint ezer darab iniciálé található a kötetben: vastag, fekete, elvértve arany, vörös vagy kék színű kezdőbetűk, levelekkel, férfi-, női fejekkel, állatalakkal.<sup>37</sup> Janíček Zmilelý z Písku cseh miniatör datált művei alapján a másolás idejének *ante quem*je is megadható. A műhelyében díszített graduálék 1500–1512 körül kerültek kifestésre.<sup>38</sup> Közülük a Mladá Boleslav-i templomok számára díszített graduálékhoz áll legközelebb az Ulászló-graduále díszítése.<sup>39</sup> Az egyik kötet az *Assumptio* tiszteletére szentelt Mária-templom tulajdona volt 1509-ben,<sup>40</sup> a másikat a Szentlélek-templomnak ajándékozta Franus, Mladá Boleslav-i tanácsstag 1506-ban.<sup>41</sup> Az Ulászló-graduálét valószínűleg 1509 előtt díszítették.<sup>42</sup>

A cseh másoló- és díszítőműhellyel magyarázható, hogy az Ulászló-graduáléban utalást találunk az utraquista (kelyhes) liturgia prágai gyakorlatára.<sup>43</sup> Az eredeti, vörös betűvel és római számmal jelzett fol. A I előtt eredetileg számozatlan, most gépi számozású négy levél van (fol. 7r–10v), amelyek nem tartoztak a graduále törzsanyagához. A jelenlegi fol. 7r–7v-n a „Hec dies quem fecit dominus” Mária-antifónát<sup>44</sup> folytatólagosan a fol. 7v–8v-ra másolt „Melchisedech rex Salem” és „Rex Christe primogenite” tétel: az utraquista liturgia jellegzetes *Corpus Christi* votív miséjének processziós antifónája és trópusa követi,<sup>45</sup> amit a másoló nem az utraquista, hanem a hagyományos *credó*val zárt le. A *credo* utolsó szavai átnyúltak a jelenlegi fol. 10r-ra,<sup>46</sup> amelynek verzójára az aranybetűs iniciáléval díszített „Gregorius presul” kezdetű verset másolták.<sup>47</sup> A vele szemkösti oldalon, az eredeti fóliálással ellátott, A I fólión az „Ad te levavi” kezdő A betűjébe Gergely pápát festette az illuminátor, tanácsadóival a háta mögött. A „Gregorius presul” verset a másolóműhelyben utólagosan egy bifóliós ívfüzettel illeszthették Gergely pápa miniatúrájához.

<sup>37</sup> Részletes leírása BERKOVITS 1948. i. m. 358–369; GRAHAM 2006. i. m. 162–165: No. 12.

<sup>38</sup> GRAHAM 2006. i. m. 82–84: No. 15, 44, 134. Korábbi szakirodalommal.

<sup>39</sup> BERKOVITS 1948. i. m. 356, 358; GRAHAM 2006. i. m. 83, 173–177: No. 15.

<sup>40</sup> Graduále. (Mladá Boleslav, Okrešní muzeum, II A 1.) GRAHAM 2006. i. m. 83, 278–282: No. 44.

<sup>41</sup> A kötet ma Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Hr 6 (olim II A 6. B1, 43). Vö. GRAHAM 2006. i. m. 83, 173–177: No. 15.

<sup>42</sup> GRAHAM 2006. i. m. 162.

<sup>43</sup> A Mladá Boleslav-i templomok 16. század eleji graduáléi utraquista liturgiát követnek. Lásd GRAHAM 2006. i. m. 83: No. 15, 44. Az utraquista irányzatra, liturgiára, graduáléra lásd GRAHAM 2006. i. m. 24–28, 43–46. Zmilelý z Písku huszita voltára lásd BERKOVITS Ilona: Zoroslava Drobná: Janíček Zmilelý z Písku a Jensky kodex. Umení, 3. 1955. 181–204. (Ismeretítés.) *Magyar Könyvszemle*, 72. 1956. 341–343: 342.

<sup>44</sup> *Annuntiatio: Laudes, Benedictus, Prima, Tertia* antifóna. Vö. *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. III/B PRAHA (Sanctorale, Commune Sanctorum)*. Ed. Zsuzsa CZAGÁNY. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002. 86: No. 5.0325.0500/510/520. *Annuntiatio: Il. Vesp. Magn.* antifóna. Vö. *Ordinarius Strigoniensis* 2009. i. m. 58; *Liber ordinarius Agriensis* 2000. i. m. 99.

<sup>45</sup> Graduále, 15. század vége (?), Kutná Hora, Wien, ÖNB, Musiksammlung, Hs 15501, fol. 124v–125v. *Feria quinta officium de Corpore Christi in Ixx.* „Sequitur antiphona Melchisedech rex Salem. Tr. Rex Christe primogenite.” Lásd Hana VLOVA-WÖRNER: *Bohemian Utraquists' Repertory of Proper Tropes*. [www.brrp.org/proceedings/brrp5b/vlhova-worner.pdf](http://www.brrp.org/proceedings/brrp5b/vlhova-worner.pdf) (letöltve 2012. október) 313–327: 321. Lásd még GRAHAM 2006. i. m. 576–581: No. 131.

<sup>46</sup> A *credo* fol. 10r-ra átnyúló utolsó szavai után üresen maradt az oldal. Ezért tételezzük fel, hogy az ívfüzetre írt szövegek nem tartoztak a graduále törzsanyagához.

<sup>47</sup> A monzai *cantatorium* szólistáinak készült énekeskönyv verse. Hans WALTER: *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*. Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1959. (Carmina medii aevi posterioris latini I.) 371: No. 7372. Az egri *ordinarius* a prológust az advent első vasárnapi processziókor így említi: „...tantum antiphonam Gregorius pater, ut in libro graduali continetur. Finita antiphona immediate incipitur missa suo ordine, videlicet Ad te levavi.” *Liber ordinarius Agriensis* 2000. i. m. 25.

val szemközt, az első fólió elé.<sup>48</sup> Az utraquisták a „Gregorius presul” prológust is átvették egyes graduáléikban.<sup>49</sup> Az Ulászló-graduáléban nem másolhattak az utólagosan beillesztett üres fóliókra *kyrialét*, mert a graduáléban eredetileg szintén számozatlan, terjedelmes *kyriale* van (fol. 265r–291r). Az ívfüzet így üresen maradt oldalaira hagyományos, katolikus liturgikus tételekkel közrefogva bemásolták a *Corpus Christi* utraquista votív miséjének antifónáját a trópusal. A „Rex Christe primogenite” tróпуст Chevalier Dankóra, illetve Kájonira hivatkozva úrnapi processziós himnusként közli.<sup>50</sup> Kájoni lengyel katolikus forrásból vehette át a nyugati szláv eredetű úrnapi éneket.<sup>51</sup>

Egy ilyen nagyméretű, gazdagon díszített liturgikus kódexet elsősorban főpapi megrendelésre, székesegyházi kórus használatára készítettek. Az Ulászló-graduále azonban nem egy meghatározott egyházmegyei rítus szerint összeállított kóruskönyv. Megrendelőjének nemcsak mintapéldányokról, hanem az anyagi forrásokról is gondoskodnia kellett. Kérdés: ki, kinek, mikor, milyen célra, hol rendelhette meg, kivel állíttatta össze a graduále liturgikus anyagát az olomouci, prágai, esztergomi rítusú szerkönyvekből a zágrábi, egri gyakorlat ismeretében. A megrendelő, az összeállító személyét egyéb források hiányában elsősorban a graduále mintapéldányainak rítusbeli hovatartozásából, valamint közvetve a díszítésből közelíthetjük meg.

A huszita befolyás alatt lévő Prágában a káptalan az 1503–1508 között összeállított és nyomtatásban megjelentetett liturgikus szerkönyveivel igyekezett visszakapcsolódni a huszitizmus előtti liturgikus gyakorlathoz.<sup>52</sup> A prágai érseki szék betöltetlen volt. Jelentős szerepük volt a prépostoknak, különösen Johannes Wartenbergnek (1499–1508), aki a boroszlói káptalanban is tagja volt. Ezen keresztül is kapcsolódott Thurzó János boroszlói, Thurzó Szaniszló olomouci püspök reformköréhez.<sup>53</sup> Morvaországban a huszitizmus egyik irányzata sem tudott egységes egyházzá szerve-

<sup>48</sup> Radó nem foglalkozva az antifónák és a *credo* graduáléhoz való viszonyával, a „Gregorius praesul” eredeti ívfüzetén kívüli elhelyezésével, a lényegében üres fol. 10r-t tartotta a graduále kezdőlapjának. RADÓ 1940–1941. i. m. 101. Az eredetileg vörös színnel fóliált A I–O X levelek alapján (ezután megszűnik az eredeti fóliálás) 10 fóliós ívfüzetek lehettek. A *kyriale* és a szekvencionále eredetileg is számozatlan volt. Az átkötés miatt nem állapíthatók meg az eredeti ívfüzetek. A jelenlegi ívfüzeteket lásd GRAHAM 2006. i. m. 163–164.

<sup>49</sup> A Janíček Zmlelý z Písku által díszített utraquista graduáléban szintén így van elhelyezve. Mladá Boleslav, Okresní muzeum, II A 1, fol. 1r–41v: *Kyriale, Sanctus, Agnus Dei*; fol. 41v: „Gregorius presul”; fol. 42r–t Advent. Vö. GRAHAM 2006. i. m. 278; Nr. 44. *Kyriale, Sanctus, Agnus Dei* után azonos fólión folytatódólagos a prológus az Angyalí üdvözet jelenetével díszített „Ad te levavi” iniciáléval egy 15. század végi prágai graduáléban. Praha, Univerzitní knihovna, XII A 21. (Mikrofilm: MTA BTK Zenetudományi Intézet, Z 653.) Lásd még: David R. HOLETON–Hana VĚCHOVÁ–WÖRNER–Milena BILKOVÁ: The Trope Gregorius presul meritis in Bohemian Traditions: Its Origins, Development, Liturgical Function and Illustration. *Bohemian Reformation and Religious Practice*, 6. 2004 (2007). 215–246. Vö. [http://www.brrp.org/proceedings/brrp6/holeton\\_et\\_al.pdf](http://www.brrp.org/proceedings/brrp6/holeton_et_al.pdf) (letöltve: 2013. május 13.)

<sup>50</sup> CHEVALIER 1892. i. m. III. No. 32909; Josephus DANKÓ: *Vetus Hymnarium ecclesiasticum Hungariae*. Budapest, Franklin Társulat, 1893. 357; KÁJONI János: *Cantionale catholicum*. Csík, 1676. 341.

<sup>51</sup> Úrnapi ének. Vö. Henrik BIRNBAUM: Zu den Anfänge der Hymnographie bei den Westslawen. I. In: *On Medieval and Renaissance Slavic Writing. Selected Essays*. Ed. Henrik BIRNBAUM. The Hague, De Gruyter, 1974. 264. Vö. <http://books.google.hu/books?Id=nT—C2jhDQQC> (letöltve: 2012. október). A mai napig úrnapi processziós ének Lengyelországban. Vö. Choral gregoriański i tradycyjne pieśni kościelne/Rex Christe primogenite. In: [www.spiewnik.katolicy.net](http://www.spiewnik.katolicy.net) (letöltve: 2012. október).

<sup>52</sup> Katherine WALSCH: Das Missale Pragense 1508. Zum liturgischen Werk des Nürnberger Druckers Georg Stuchs (1484–1517). *Innsbrucker Historische Studien*, 22. 2000. 187–230; Uó.: Liturgische Reformbewegungen der Prager Domherren in nachhusitischer Zeit. In: *Kirchliche Reformimpulse des 14/15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*. Hrsg. Winfried EBERHARD–Franz MACHILEK. Köln, Böhlau, 2006. 255–273; 268.

<sup>53</sup> WALSCH 2006. i. m. 266. Vö. Alfred A. STRAND: Die Erneuerung von Bildung und Erziehung durch die Humanistische Bischöfe in Schlesien, Mähren und Ungarn. In: *Kirchliche Reformimpulse* 2006 i. m. 179–218; 202; MIKÓ Árpád: Thurzó Szaniszló. In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. Főszerk. KÖSZEGHY Péter. XII. Budapest, Balassi, 2011. 44. Az olomouci káptalanra Tomas BALETKA: Olomoucká kapitula v druhé polovině 15. století. In: *Kapituly v zemích Koruny české a v Unřách ve středověku*. Sestavili Jan HRDINA–Martina MAŘIKOVÁ. Praha, Scriptorium, 2011. (Documenta Pragensia Supplementa II.) 151–159; 152.

zódni. A katolikus egyház az olomouci püspök irányítása alatt állt.<sup>54</sup> 1509. március 11-én Prágában Thurzó Szaniszló olomouci püspök (1497–1540) koronázta cseh királlyá az 1506-ban született II. Lajost. 1510–1511 között a Morvaországban és Sziléziában időző II. Ulászló a Thurzó püspökök udvarának vendége volt.<sup>55</sup> Thurzó Szaniszló támogatója volt Augustinus Moravus (Augustinus Käsénbrot, Olmützi Ágoston) 1498-tól olomouci prépost,<sup>56</sup> aki 1497–1511 között II. Ulászló budai udvarában tartózkodott. Hivatalosan mint a cseh kancellária tagja, magánemberként mint a budai humanisták tudós társaságának (*contubernium*) szervezője.<sup>57</sup>

Az Ulászló-graduále díszítését a jelenlegi szakirodalom 1509 előttre datálja.<sup>58</sup> A liturgikus szöveg összeállításának ennél valamivel korábban, a 16. század első évtizedének közepén kellett történnie. Ez az időszak egybeesik a cseh-morva humanisták budai tartózkodásának időszakával. Az olomouci rítus választását II. Ulászló és Thurzó Szaniszló kapcsolatával, illetve a prágai szerkönyvek reformjával tudjuk magyarázni.<sup>59</sup>

Lehetett-e Ulászló a megrendelő, és ha igen, vajon kinek a számára és használatára (*possessor*) készítette? Ulászló saját maga számára nem rendelte, az ő számára sem rendelte ajándékként Thurzó Szaniszló, mert valamilyen formában (címer) utalást találnánk erre a graduálében.<sup>60</sup> Akár Ulászló, akár a háttérben lévő, fizetőképes olomouci püspök a megrendelő, olyan liturgikus hely használatára állította össze, amelyet nem kötelezett adott egyháztartomány rítusa, de mind a cseh-morva, mind a magyar liturgikus tételek a zenei anyaggal együtt részei lehettek az ünnepélyes liturgiának.<sup>61</sup> Ez a hely az adott időszakban a budai várkapolna lehetett. A várkapolna zenei életére vonatkozó ismeretek alátámasztják a kodikológiai megállapításokat. „Noha a graduale csak az udvari környezet énekgyakorlatát és művelődési beállítottságát képviseli, mégis egy történelmi helyzetnek jó jellemzője.”<sup>62</sup>

A későbbi használat helyének meghatározásában csak a graduálében található utólagos, szöveges és zenei liturgikus bejegyzések azonosításából levont következtetésekre támaszkodhatunk.<sup>63</sup> A bejegyzések időbeli meghatározása nagyon nehéz. Csupán az íráskép alapján lehetetlen évtizednyi pontossággal szétválasztani a bejegyző kezeket. Így a graduale lapjain az eredetileg üresen maradt kottasorokba a különböző kezek által beírt zenei bejegyzések sorrendje ad időbeli egymásutániságot. Ez a lehetőség egy esetben áll fenn. A fol. 291r–v oldalakra *aliud officium*ként jegyezte be egy mind a zenei, mind a szövegmásolásban gyakorlatlan kéz *Corpus Christi* nagyböjti votív miséjének „Panem celi dedit eis” *introitus*át metzigót notációval.<sup>64</sup>

<sup>54</sup> GRAHAM 2006. i. m. 26.

<sup>55</sup> A Thurzó-család anyagi zavaraiól rendszeresen segítette ki II. Ulászlót. A Thurzók és II. Ulászló kapcsolatára lásd WENZEL Gusztáv: Thurzó Zsigmond, János, Szaniszló és Ferenc, négy egykorú püspök a bethlenfalvi Thurzó családból (1497–1540). Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1878. (Értekezések a történettudományok köréből VII. 9.)

<sup>56</sup> WENZEL 1878. i. m. 581.

<sup>57</sup> KLANICZAY 1993. i. m. 62–63, 72. BALETKA 2011. i. m. 153–154. II. Ulászlótól kaphatta ajándékba az Alberti-corvinát. MIKÓ Árpád: Az olomouci Alberti korvina. *Művészettörténeti Értesítő*, 34. 1985. 65–72. Vö. KLANICZAY 1993. i. m. 68.

<sup>58</sup> Lásd 42. jegyzet.

<sup>59</sup> Az olomouci székesegyház könyvtárában megvolt az *Ordinarius Strigoniensis* [Nuremberg, 1493–1496] kiadása. Leírását lásd *Ordinarius Strigoniensis* 2009. i. m. XXIX–XXX. A *possessor*-bejegyzésről fénykép uo. [Számozatlan képek: 6].

<sup>60</sup> A fentieket figyelembe véve azokkal értünk egyet, akik nem azonosítják az Ulászló-graduálét a számadáskönyvből idézett Pál *scriptor* másolta graduáléval. Vö. *Magyarország zenetörténete I.* 1988. i. m. 134; HOFFMANN–WEHL 1992. i. m. 281.

<sup>61</sup> „Nem helyes tehát minden finomítás nélkül mint cseh forrást citálni.” SZENDREI 1981. i. m. 42.

<sup>62</sup> *Magyarország zenetörténete I.* 1988. i. m. 238.

<sup>63</sup> A zenei bejegyzések ismertetésekor Kiss Gábor szíves engedélyével a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IX. tudományos konferenciáján (az „In memoriam László Dobszay” emlékülésen) 2012. október 12-én elhangzott „Az Ulászló-graduále utóélete az újabb kutatások fényében” című előadására támaszkodom.

<sup>64</sup> Kevésbé gyakorlott kézre valló bejegyzés. Két *officium* van *Corpus Christi* ünnepére a prágai székesegyház 15. század második felében készült graduáléjában (Praha, Univerzitní knihovna, Ms XIII 5 c), „Cibavit”, illetve „Panem de celo” *introitus*szal.



Folytatólagosan, „Unus panis et unum corpus” kezdettel, magyar kurzív notációval a mise traktusát másolták be. Az *introitus* prágai liturgikus forrásokban található, a traktus az esztergomi rítus szerinti tétel.<sup>65</sup> A votív mise *introitus*a „Salus populi” az esztergomi liturgikus előírások szerint. Nem a traktus bejegyzőjének kezétől származik a fol. 159v lapszélén olvasható bejegyzése *Corpus Christi* ünnepének „Cibavit” *introitus*ához.<sup>66</sup>

Ulászló halála (1516) után Mária királynéval új udvari kultúra érkezett Budára.<sup>67</sup> Kérdés, hogy az esztergomi liturgikus gyakorlatot követő néhány szöveges bejegyzés közül a fol. 271r-n „Kyrie de martyribus”<sup>68</sup> és a már említett „Unus panis et unum corpus” traktus<sup>69</sup> kerülhetett-e még Budán a graduáléba, a bizonytalan udvari használatban.

A várkáporna sorsa az Ulászló-graduále utóéletét is befolyásolta. Az 1526 utáni zavaros időszakban 1541-ig hol János király, hol Ferdinánd volt Buda ura.<sup>70</sup> János király budai uralma idején, 1530-ban, a Gritti-féle ostromkor leltárral együtt letétbe helyezték a pozsonyi káptalannál a várkáporna kincseit. Köztük volt négy kóruskönyv. 1569-ben a kápolna kincseit Bécsbe vitték, a köteteknek nyoma veszett.<sup>71</sup>

A graduálének legkésőbb 1530-ban el kellett kerülnie a várkápolnából, egyébként Konstantinápolyba (1541 után) vagy Buda felszabadítása után (1686) Bécsbe szállították volna. Az Ulászló-graduáléről 1530 után bizonyosan csak az állítható, hogy 1569 augusztusában a török miatt 1543-tól Nagyszombatban működő esztergomi székesegyház használatában volt. Két tétel bejegyzője a káptalani iskolából, a székesegyházi kórusban közreműködő diákok zenei vezetője, a *succentor*. „Sanctus” és „Agnus Dei”, „per me Michaellem Heyggl succentorem schole anno domini 1569/ 25 die Augusti” (fol. 280r); „Honor, virtus et imperium”, Szentháromság vasárnapjának allelúja verzusa „per me Michaellem Heyggl succentorem anno domini 1569/ 26 die Augusti”<sup>72</sup>

A kötés vizsgálatával is egyelőre az 1543 utáni esztergomi székesegyházi használat bizonyítható. A graduále kötése nem egykorú. Az átkötés helye valószínűleg Nagyszombat, ahol az

Ez utóbbi „aliud officium” elnevezéssel a hetvenedvasárnapi „De corpore Christi” votív mise *introitus*a: fol. F Xllv–F Xlllv. (Mikrofilm: MTA BTK Zenetudományi Intézet, Z 855.)

<sup>65</sup> *Quadragesima Dom. 3. feria 5. Missale Strigoniense* 1484. i. m. fol. 33r.

<sup>66</sup> Fol. 159v lapszélén szövegbejegyzés az úrnapi „Cibavit” *introitus*hoz: „Post dominicam 7mae usque ad festum paschalem loco Cibavit intr. Salus populi”. Az *introitus* azonos *Quadragesima Dom. 3. feria 5. Missale Strigoniense* 1484. i. m. fol. 33r. Vö. „Item feriis quintis, quando de patrono servatur post Septuagesimam, tunc in missa de corpore Christi officium salus populi. Tractus Unus pacis. Cetera per totum de corpore Christi.” *Liber Ordinarius Agriensis* 2000. i. m. 43–44. Olomoucban szintén „Salus populi” az *introitus*, de nem ad traktust. *Missale Olomucense* 1499. i. m. fol. Lll.

<sup>67</sup> Az udvar zenei életére lásd *Magyarország zenetörténete I.* 1988. i. m. 132–140.

<sup>68</sup> Esztergomi gyakorlat az ünnepi besorolás. Kiss Gábor: Tridentinum előtt és után. A magyarországi pálosok ordinarium hagyománya. *Zenetudományi dolgozatok*, 2009. 97–133: 101, 104, 21. és 23. jegyzet.

<sup>69</sup> *Tractus de corpore Christi*. Azonos *Missale Strigoniense* 1484. i. m. fol. 177v. Vö. 65. jegyzet.

<sup>70</sup> Eperjesről jelentette 1541. december 26-án Werner György I. Ferdinánd királynak, hogy János király budai kápolnájának Eperjesre került kincseit lefoglalta, két ládában őrizi, amíg Ferdinánd rendelkezik. Könyvről nincs adat. *Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korból*. Szerk. BUNYITAY Vince et al. Ill. Budapest, Szent István Társulat, 1906. 562: No. 573.

<sup>71</sup> SZIGETI Kilián: A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV–XVI. században. *Magyar Zene*, 9. 1968. 419. Szerintem a négy kóruskönyv nem kizárólagosan csak graduálét jelent. Vö. CSAPODI Csaba: *The Corvinian Library. History and Stock*. Budapest, Akadémiai, 1973. 421: No. 831.

<sup>72</sup> Csehes notációval történő lejegyzések. Az allelúja verzust lásd *Missale Strigoniense* 1484. i. m. fol. 94v. A *succentor* nem volt tagja a káptalani testületnek. Az éneklő kanonok, illetve káptalan alkalmazásában álló *succentor*t fele részben a káptalan, fele részben Nagyszombat városa fizette. Az 1569. évi városi számadáskönyv hiánya miatt Michael Heyggl azonosíthatatlan. Mészáros Klárának (Bratislava, Univerzitná Knižnica) köszönöm fáradozását, hogy a nagyszombati számadáskönyvekről felvilágosítást adott. Vö. BARDOS Kornél: Adatok a pozsonyi és a nagyszombati káptalani-városi iskola 17. századi zenéjéhez. *Zenetudományi dolgozatok*, 1984. 13–16: 15.

esztergomi káptalan 1543-tól 1820-ig tartózkodott. A szekvencionále piszkos kezdőoldala arra enged következtetni, hogy az újrakötés előtt hosszabb ideig kötetlenül volt folyamatos használatban,<sup>73</sup> a 17. század elején grafitceruzás arab számokkal (1–94) külön be is számozták.<sup>74</sup> A kódexet valószínűleg a 17. század második felében kötötték át görgetőkkel díszített natúr színű bőrbe. A táblák szélén úgynevezett német palmettás keret látható. A kötés oldalain díszes, rézből készült élvédők, valamint közép- és sarokveretek vannak. Mindkét táblán a felső két-két sarokveret 19. századi pótlás. A nagyméretű középpereten a kétfarkú cseh oroslán, az alsó sarokvereteken lengyel sas van.<sup>75</sup> A graduále elé Palkovics György könyvtáros (1803–1835) *Index rerumot* illesztett. A mutató szerint *Sexagesima* (B XIX) vasárnapja volt akkor a graduále elején. Ezek a lapok jelenleg is gyűröttek és piszkosak. Ebből arra következtethetünk, hogy a kódex kötése a 19. század elejére ismét megrongálódott. A kötés restaurálása, újrafűzése előtt (1882-es könyvkiállítás?), meghatározhatatlan időpontban miniatúrákkal díszített leveleket vágtek ki. A hiányzó levelekből három ismert.<sup>76</sup> A 19. századi restaurálás félrevezető módon egészítette ki a 17. századi be- vagy újrakötést. A sarokveretek közül csak az első tábla bal alsó (sasos) verete középkori, a többi utánöntés. Középkoriak még az élvédők, és nagy valószínűséggel még a két oroslán.<sup>77</sup> A jelenlegi kötés tehát a 19. század utolsó harmadában készült a 17. századi bőrkötés, valamint egyelőre ismeretlen eredetű középkori veretek felhasználásával. A bőrkötésen ugyanis nem látszik a veretek korábbi nyoma. Középkori élvédőkkel, a sas- és oroslán-veretek alapján, a 19. század utolsó harmadában pótlásokkal alakították ki a historizáló kötetet. Ez azért lényeges, mert a graduále *possessorának* azonosítását Berkovits Ilona erre alapozta.<sup>78</sup> A graduále a Jagelló-kori cseh-morva-magyar liturgikus gyakorlat egyedi képviselője. Ennek alapján továbbra is elfogadható az Ulászló-graduále elnevezés.

### Tárgyszavak:

középkori könyvtörténet; liturgiátörténet; Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár

<sup>73</sup> Lauf Juditnak köszönöm, hogy erre figyelmemet felhívta.

<sup>74</sup> Ugyanaz a kéz főlálta grafittal a szekvencionálét, aki újrafőlálta az úgynevezett Pálóczi-antifonále második kötetét. (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms I. 3c. fol. 154–404.)

<sup>75</sup> Rozsondai Marianne készítette a kötés leírását.

<sup>76</sup> Az eredeti fol. I [nagy „i”] IIIr *Corpus Christi* ünnepe az utolsó vacsora jelenetével: New York, B. H. Breslauer gyűjteménye. Vö. *The Bernard H. Breslauer Collection of Manuscript Illuminations*. Exhibition catalogue. Ed. William M. Voelkle–Roger S. Wieck. New York, The Pierpont Morgan Library, 1992. No. 47. Köszönöm Török Gyöngyinek, hogy a töredékeket ismerető katalógusra felhívta a figyelmemet, és rendelkezésemre bocsátotta a töredékek leírását. Az eredeti fol. L VIIIv *Purificatio* miniatúrával: Bern, Ernst és Sonya Boehlen gyűjteménye. *The Bernard H. Breslauer Collection* 1992. i. m. 144. Az eredeti fol. H XIVv *Ascensio* jelenetével: 2006. július 6-ig: Bern, Ernst Boehlen gyűjteménye, Ms 1505 ES. Jelenleg ismeretlen helyen. Lásd <http://www.sothebys.com/en/ecat.notes.LO/240.html/31> (letöltve: 2012. május). Vö. *The Bernard H. Breslauer Collection* 1992. i. m. 144.

<sup>77</sup> Benkő Elek szíves közlése alapján.

<sup>78</sup> Lásd 5. jegyzet.

Kinga Körmendy

## The Ladislaus Gradual: Questions and Possible Explanations

The main corpus of the Ladislaus Gradual (Esztergom, Archbishopric Library, Ms I. 3) was compiled according to the Ritual of the diocese of Olomouc. The Hungarian saints figure in the All Saints litany. To the known sequences of Saint Stephen and Saint Imre (Emeric), new alleluia verses were added. The Hungarian liturgical content follows the Rituals of Esztergom, Eger and Zagreb. The gradual was composed in a Bohemian scriptorium in the first decade of the 16<sup>th</sup> century for the castle chapel of Ladislaus II in Buda. Its music is Bohemian, both from the perspective of its content and its notation. The illuminations are the work of Janíček Zmílelý z Písku. We have no information regarding when this manuscript became the property of the cathedral of Esztergom. In 1543 the Chapter of Esztergom escaped from the Turks to Nagyszombat (today Trnava, Slovakia). It was here that in 1569 the head of the cathedral choir added two musical pieces to the gradual. At the beginning of the 17<sup>th</sup> century the gradual was rebound. In the last decades of the 19<sup>th</sup> century it was restored. It was at this time that the 17<sup>th</sup> century binding was given new fittings: the Polish eagle and the Bohemian lion. Of these, only one eagle and two lions are medieval. The rest of the fittings were recast. The gradual was named after the Bohemian-Hungarian king, Ladislaus II (1490–1516), on the basis of the fittings.

Lauf Judit

## A Sopronban őrzött liturgikus kódextörödékek és a Schottenstift<sup>1</sup>

Lauf Judit  
Kodikológus, tudományos  
munkatárs  
MTA–OSZK Res Libraria  
Hungariae Kutatócsoport  
Kutatási területe:  
kódextörödékek, magyar  
nyelvmemlékek, liturgiátörténet  
E-mail: lauf@oszk.hu

Az ünnepelnél senki sem ismeri jobban a Fragmenta Codicum Kutatócsoport soproni kódextörödékeket feldolgozó kötetének illuminált törödékeit.<sup>2</sup> Wehli Tünde készítette a kötetben szereplő törödékek iniciáléinak és lapszéli díszítéseinek leírását. A problémásabb fragmentumok végső kodikológiai meghatározását az ünnepelttel gyakori, meleg hangvételű, hosszúra nyúló, újabb eredményeket hozó beszélgetéseink előzték meg. Alábbi tanulmányomban ezek közül egy olyan, mint utóbb kiderült, nemzetközi érdeklődésre is számot tartó, jelentős liturgikus törödékcsoportot szeretnék bemutatni, melynek körülhatárolása elképzelhetetlen lett volna Wehli Tünde éles megfigyelései nélkül.

A liturgikus törödékek meghatározása közben figyeltem fel 29, egymással sok szempontból szoros kapcsolatban álló fragmentumra. Tartalmi és formai jegyekből egyaránt az volt megállapítható, hogy a 29 törödékek kódex maradványának tekinthetők. Egy-egy kódexből származik a Sopr. Fragm. 135–141 (a továbbiakban első antifonále), a Sopr. Fragm. 142–149 (második antifonále) és a Sopr. Fragm. 150–163 (harmadik antifonále).<sup>3</sup> Mindhárom antifonále fragmentumai kivétel nélkül a Soproni Levéltár 17. századi levéltári iratainak bekötésére szolgáltak. Mivel a 17. század derekától kezdve a városi kamarai hivatal szinte folyamatosan fennmaradt számadáskönyvei a városnak dolgozó, név szerint említett könyvkötők számára folyósított kifizetéseket is közlik, semmi kétségünk nem lehetett és most sincs afelől, hogy az általunk vizsgált, a 17. században már használaton kívül lévő, beírt pergamenleveleket helyben, helybéli könyvkötők használták fel.

Ezzel megalapozottnak látszott az a soproni törödékekről készített katalógusunkban megfogalmazott feltevésünk, hogy az említett három antifonále provenienciája és egykori liturgikus

<sup>1</sup> A tanulmány a K 72105 számú OTKA támogatással készült az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport Fragmenta Codicum műhelyében.

<sup>2</sup> *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Sopron*. Hrsg. Edit MADAS et al. Budapest, Akadémiai, 2006. (Fragmenta et Codices in Bibliotheca Hungariae 5.) A Fragmenta Codicum Kutatócsoport korábbi köteteiben található illuminált törödékek iniciáléinak és lapszéli díszéseinek leírását is Wehli Tündének köszönjük. Vö. <http://www.fragmenta.oszk.hu> (letöltve: 2013. január 8.)

<sup>3</sup> A tanulmányban említett törödékekre a *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente* 2006. i. m. kötetben található sorszámaik szerint hivatkozom, a törödékeket a továbbiakban Fr(agmentum) rövidítéssel jelölöm. A kötetünket megelőző tanulmányokban, melyekre itt, a későbbiek során hivatkozni fogok, ezek a törödékek még a Soproni Levéltár Radó Polikárp által megadott leltári számán szerepelnek. Ezeket a leltári számokat az új tételszámok mellett kötetünkben egy R(adó) betű kíséretében tüntettük fel. Első antifonále: 135 (R 265), 136 (R 160), 137 (R 86), 138 (R 161), 139 (R 32), 140 (R 163), 141 (R 162); második antifonále: 142 (R 52), 143 (R 275), 144 (R 251), 145 (R 164), 146 (R 165), 147 (R 33), 148 (R 181), 149 (R 101); harmadik antifonále: 150 (R 34), 151 (R 155), 152 (R 157), 153 (R 74), 154 (R 156), 155 (R 158), 156 (R 81), 157 (R 62), 158 (R 63), 159 (R 53), 160 (R 49), 161 (R 159), 162 (R 138), 163 (R 222).



használata is Sopronhoz, illetve Sopron környékéhez köthető. Ezt a feltételezést azonban a töredékek újabb, tüzetesebb vizsgálata nem támasztotta alá. Ma már kijelenthető, hogy az antifonálék nagy valószínűséggel kicsit távolabb, a bécsi egyetemmel szoros kapcsolatot ápoló bécsi bencés kolostorban, a Schottenstiftben, vagy annak megrendelésére készültek.<sup>4</sup> Az alábbiakban azt foglaljuk össze, milyen egymást kiegészítő és megerősítő szempontok alapján jutottunk erre az eredményre.

## 1. Az antifonálék rítusa

A három antifonále rítusának és provenienciájának meghatározásával először Szigeti Kilián foglalkozott.<sup>5</sup> Az első (Fr. 135–141) és a harmadik (Fr. 150–163)<sup>6</sup> antifonálét a 15. század elején készült ferences kódexnek, a másodikat (Fr. 142–149) pedig karthauzi kódexnek tartotta. Az antifonálék ferences eredetét a következőképpen indokolta: „Írásuk és hangjelzésük jól ismert a budapesti Egyetemi Könyvtár ferences Antiphonaleiból (Cod. Lat. 118, 119, 121, 122).”<sup>7</sup> „Nagy kórus használatára szánt Antiphonale káptalani vagy szerzetesi zsolozsmázó kórust tételez fel. Magános pap vagy plebániái templom nem használt nagyalakú, hangjelzett Antiphonalet. Mivel pedig Sopronban a XVIII. századig nem működött káptalan, sem kórusmondó szerzet nem volt a ferenceseken kívül, így a két Antiphonalet ferencesnek vallhatjuk. Ezt megerősíti a kódexek hangjelzése. Quadrata hangjegyírást csak a szerzetesek használtak Magyarországon, főleg az »új« szerzetesrendek: ferencesek, ágostonos remeték, domonkosok, kartauziak. A bencés monostorokban csak később hódított a quadrata hangjegyírás.”<sup>8</sup> Az általa karthauzinak vélt antifonáléről pedig ezt írta: „Ez a többi soproni Antiphonaletől eltérően monasztikus jellegű. Ez azt jelenti, hogy Sz. Benedek Reguláját követő szerzetesek használták. Mivel pedig a XIX. sz.-ig nem voltak Sopronban monasztikus szerzetesek, így az Antiphonale kétségkívül máshonnan került ide.”<sup>9</sup> Szigeti úgy gondolta, hogy a karkönyvet a lövöldi karthauziak hozták magukkal, amikor a török elől templomi értékeikkel együtt Sopronba menekültek.

Szigeti Kiliánra hivatkozva Szendrei Janka is ferences, illetve karthauzi eredetű antifonálék-ból származónak tartotta a töredékeket.<sup>10</sup> Dobszay László ugyan a Fr. 142–149 karthauzi eredetét nem vonta kétségbe, de a soproni antifonálék ferences provenienciáját már megkérdőjelezte. Az első antifonáléről (Fr. 135–141) ezt írja: „ötvenedvasárnap néhány fennmaradt antifonájában sok apró variánshang a [ferences] antifonáléhoz [Budapest, Egyetemi Könyvtár, Cod. Lat. 118] képest.” A harmadikról (Fr. 150–163) így töpreng: „eredete kétséges: variánsaiban sok és nem jelentéktelen hangvariáns a ferences antifonához képest; a hetvenedvasárnapi laudes előtt álló responzórium nem egyezik az antifonáléval [Egyetemi Könyvtár Cod. 118, vö. Fr. 150] ... ugyanakkor a böjti kis órák antifonabeosztása, a capitulumok és más részek rubrikázásának módja mégis a főforrással rokonítja.”<sup>11</sup>

<sup>4</sup> A Schottenstiftben található kódextöredékek meghatározásával elsőként Mezey László foglalkozott. MEZEY László: Fragmentforschung im Schottenstift 1982–1983. *Codices Manuscripti*, 10. 1984. 2. 60–71.

<sup>5</sup> SZIGETI Kilián: Középkori hangjegyes kódextöredékek a Soproni Állami Levéltárban. *Soproni Szemle*, 17. 1963. 29–40: 37–38; No. 17–19, 145–149: 146–147.

<sup>6</sup> A Fr. 162 (R 138) számú töredéket Szigeti Kilián és a későbbi tanulmányok is kihagyták a sorozatból, csak a *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente* 2006. i. m. kötetben azonosítottuk a sorozathoz tartozó töredékként.

<sup>7</sup> SZIGETI 1963. i. m. 37.

<sup>8</sup> SZIGETI 1963. i. m. 147.

<sup>9</sup> SZIGETI 1963. i. m. 146.

<sup>10</sup> SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, Zenetudományi Intézet, 1981. 109: F 419–426 (karthauzi), 110: F 427–433 (ferences), 110: F 434–446 (ferences), 109: F 416 (ferences).

<sup>11</sup> DOBSZAY László: *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás*. Budapest, Balassi, 2003. 371–373. Dobszay a töredékekre SZENDREI 1981. i. m. sorszámai szerint hivatkozik.

Dobszay László kétségei a soproni katalógus készítésekor beigazolódtak. Az antifonále-töredékeken lévő antifónák, responzóriumok tételről tételre történő liturgikus elemzése során kiderült, hogy a Szigeti Kilián által ferencesnek vélt antifonálék valójában nem ferencesek. Rítusuk monasztikus jellegű, és azon belül pontosan megegyeznek a melki reformot követő, 1500-ban nyomtatásban megjelent, úgynevezett melki breviárium rítusával.<sup>12</sup> Sőt a soproni fragmenta-kötet megjelenéséig a korábbi szakirodalomban karthauzinak vélt antifonále-sorozat is ugyanehhez a bencés rítushoz köthető.<sup>13</sup> Mindennek nem mond ellent a kvadrát hangjegyzírás sem. Dobszay szerint a bencések középkor végi magyarországi emlékei is kvadrát írásúak.<sup>14</sup> A monasztikus jelleg tartalmi jegyeit a *scriptor* lapszéli jelölései is alátámasztják. A Fr. 142–149 és a Fr. 150–163 sorozat a lapszéleken jelzi, hogy a napi zsolozsmán belül hányadik antifónát, illetve responzóriumot éneklük. Tudvalevő, hogy a monasztikus szerzetesrendeknél az úgynevezett római (világi) zsolozsmával ellentétben a matutinumban az olvasmányok és responzóriumok száma nokturnusonként nem három, hanem négy (összesen tizenkettő).<sup>15</sup> A ferencesek a római liturgiát követik, tehát ott a három nokturnus alatt csak kilenc responzóriumot énekelnek. Ezzel szemben a Fr. 149r a lapszálon már tizenkettedik responzóriumként jelöli a pünkösd oktaváját követő első vasárnap harmadik nokturnusának utolsó responzóriumát.<sup>16</sup> A másik sorozat egy töredékén, a Fr. 154r-n ötvenedvasárnapon a harmadik nokturnus első responzóriumához („Movens igitur Abraham”) már *R IX* van kiírva a lapszélre. Mivel közvetlenül utána egy újabb responzórium, a tizedik következik, semmi kétségünk nem lehet afelől, hogy monasztikus kódexről van szó. Ugyanezen a töredéken az is nyomon követhető, hogy a monasztikus szokásoknak megfelelően, a világi zsolozsmától eltérően a zsoltár helyett a harmadik nokturnusban kantikumot énekelnek.<sup>17</sup> Úgy véljük, a töredékek rítusát tekintve az itt röviden összefoglalt eredmények elégségesek annak bizonyítására, hogy azok a kódexek, melyekből ezek a soproni töredékek kikerültek, egy melki kongregációhoz tartozó bencés kolostor számára készültek.<sup>18</sup>

## 2. Azonos *scriptorium*ban készült soproni kódextöredékek

A három antifonále töredékei közül kettő a nagyböjti időszakból való. A Fr. 135–141 fragmentumai a hetvenedvasárnaptól nagypéntekig tartó, a Fr. 150–163 levelei pedig hetvenedvasárnaptól a szenvédés vasárnapja utáni péntekig tartó időszakból őriztek meg részleteket. A második antifonále-sorozat, a Fr. 142–149 a húsvét hetétől pünkösd oktaváját követő vasárnapig tartó időszakot öleli föl. Az antifonále-sorozatok ívfüzetei egyik esetben sem rekonstruálhatók, mert a *temporale* megadott részeiben a töredékeken az ünnepek nem következnek folyamatosan egymás után, sok levél hiányzik közülük.

A két nagyböjti időszakból való sorozat fragmentumai között két helyen átfedéssel is találkozunk. A hetvenedvasárnap harmadik nokturnusának „Dixit Dominus ad Adam” kezdetű utolsó, azaz 12. responzóriuma és a laudes antifónák közül az első három antifóna a Fr. 136 és

<sup>12</sup> *Breviarium Benedictinum Mellicense*. [Nürnberg], 1500.

<sup>13</sup> Ez az antifonále-sorozat eltér a karthauzi breviárium rítusától. Vö.: *Breviarium sacri ordinis Cartusiensis*. Lugduni, 1587; *Breviarium O. Carth. Monasterii Aggspachensis a. 1452*. Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 200. (Mikrofilmjé: OSZK, Kézirat-tár, FM I/2670.)

<sup>14</sup> DOBSZAY 2003. i. m. 370.

<sup>15</sup> Kivéve nagypénteken, amikor a bencéseknél is csak három olvasmány van a nokturnusokban.

<sup>16</sup> Bár ezt az egy sorozatot Szigeti is monasztikusnak, de tévesen karthauzinak tartja: SZIGETI 1963. i. m. 146.

<sup>17</sup> Monasztikus jellegzetesség továbbá, hogy a vespéráson a világi zsolozsmától eltérően *responsorium prolixum* helyett *responsorium brevité* énekelnek, lásd Fr. 148.

<sup>18</sup> A töredékek részletes leírását lásd *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente* 2006. i. m. 147–151, 152–158, 158–166.

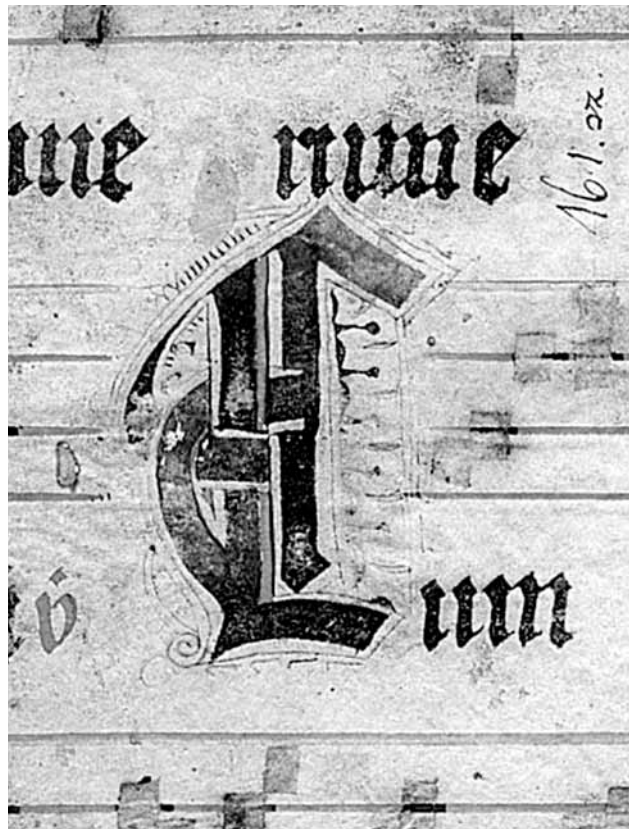
a másik sorozat Fr. 150 jelzetű töredékén is olvasható. Az ötvenedvasárnap 4–6. responzóriuma pedig a Fr. 138 és a Fr. 153 töredékén van meg. Az ezeken a töredékeken olvasható responzóriumoknak és antifónáknak a szövege és dallama is megegyezik.

A töredéksorozatoknak nemcsak a műfaja és a rítusa egyezik meg, hanem formai jegyeik is arra utalnak, hogy a három antifonálénak ugyanabban a *scriptoriumban* kellett készülnie. A Wehli Tündével folytatott közös vizsgálódás tovább erősíti ezt a hipotézist. Mind a három antifonále írástükre egyhasábos és azonos méretű: 360/365×230/235 mm, hét szöveg- és hét, vörös vonallal megvonalmazott kottasorral. Írásuk a 15. század első felében, a liturgikus kódexekre jellemző gótikus könyvírással készült. A három sorozat három keze jól elkülöníthető egymástól. Az írásképek elemzése során azonban feltűnt, hogy az első sorozatban (Fr. 135–141) a Fr. 135v-n a *scriptor* másolás közben kihagyott egy sort a főszövegből. A hiányt, amelyet a harmadik sorban egy horgonyos, vörös máltai kereszt jelez, a lap alján, nyolcadik sorként egy másik kéz pótolta, aki azonosnak tűnik a Fr. 142–149 sorozat *scriptorával*.<sup>19</sup> Bár a textuális írások esetében egy-egy sornyi szöveg minta alapján csaknem lehetetlen teljes határozottsággal azonosítani az írást létrehozó kezeket, az erős egyezés alapján mégis arra lehet gondolni, hogy ez a két antifonále közel egy időben, ugyanabban a *scriptoriumban* készült.

A következőkben a három antifonále díszítését vizsgáljuk,<sup>20</sup> és elemezzük majd egymáshoz és a soprani kötetben belül más töredékekhez való viszonyukat is.

A Fr. 135–141 sorozaton (első antifonále) a váltakozó, egyszerű, vörös és kék lombard iniciálék mellett a gazdagon tagolt, fraktúrajellegű iniciálék jól elkülöníthető csoportot alkotnak. A betű törzse egymásra merőlegesen vezetett vonalakból áll. Ezek a többszörösen megtört, szalagokból formált vonalak egymáson átbújtatva rácsszerű fonatot alkotnak. A betű belsejében az ívek alkotta közekeket filigránnal, stilizált levelekkel, levélsorokkal vagy rozettákkal töltik ki (1. kép). A betűk körül filigrán-ornamentika, illetve íves keretben fésűfogat idéző díszítés látható. A fraktúra iniciálék tollrajzdíszítése saját színnel vagy vörössel, illetve kékkel készült.

A Fr. 142–149 sorozaton (második antifonále) egyszerű vörös és kék lombard iniciálék váltják egymást. A verzusok kezdetét jelölő fekete fraktúra iniciálékat sárgával színezték, amint a fekete és piros majuszkulákat is. A Fr. 148 töredékén egy kék-vörös, osztott betűtörzsű lombard *P(reparate)* iniciálé látható.



1. kép. Első antifonále. Győr-Moson-Sopron Megyei Soproni Levéltára, Fragmentum 138, részlet

<sup>19</sup> A betűk – például *s*, *t* – ugyanolyan formában vezetett vékony hurokban végződnek. Az *m* a szó végén ugyanúgy készült, mint a Fr 146r-n.

<sup>20</sup> Az iniciálék leírása részben Wehli Tünde szóbeli közlésén alapul, melyet a vele folytatott munkánk során jegyzeteltem. Az általam leírtak ellenőrzését és kiegészítését Boreczky Annának köszönöm.



2. kép. Harmadik antifonále.  
Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Leveletára,  
Fragmentum 151, részlet

A Fr. 150–163 sorozatot (harmadik antifonále) igényes lombard és fraktúra iniciálék díszítik. A váltakozó vörös és kék tollrajzos lombard (*fleuronné*) iniciálék belsejét indákba foglalt rozetták, illetve spiráldíszek töltik ki (2. kép). A motívumok indasorként ismétlődnek. A betű körül is megjelennek a filigránsorok. A fraktúra iniciálék betűtörzseinek kialakítása egyszerű, de a betűk belsejében és a betűk körül a lombard iniciálékból vett, igényes díszítőelemeket alkalmaznak. A sorozat egyik töredékének két fraktúra iniciáléjába plasztikus hatású, kanyarogva vezetett, érezett akantuszlevelet festettek (Fr. 160). A betűk belseje több esetben sárgával színezett, akárcsak a Fr. 142–149 sorozat fraktúrái is. Az ünnepelt mindezek alapján a kódexet az 1420-as évekre datálta.<sup>21</sup>

A közelmúltban jelent meg az Österreichische Nationalbibliothek illuminált kódexei-nek legújabb, az 1410–1450 között Bécsben és Alsó-Ausztriában készített kódexeket fel-  
dolgozó katalógusa. Ebben Veronika Pirker-

Aurenhammer a harmadik antifonáléból való, a soproni kötetben képpel illusztrált Fr. 151 töredék iniciáléját is megemlíti. Olyan osztrák kódexek iniciáléi közé sorolja, amelyek bizonyosan Bécsben, 1415 és 1425 között készültek.<sup>22</sup> Tehát Wehli Tündének az antifonáléra vonatkozó datálását a bécsi kódexekből vett párhuzamos példák is alátámasztják.

Erre a harmadik antifonáléra ugyan nem jellemzők a betűtörzs által körbezárt mezőben színezetlenül hagyott négykaréjos levelek, mégis azon a töredéken (Fr. 150), amelyen a responzorium és verzus tartalmilag is megegyezik az első antifonále Fr. 136-os töredékével, a verzust kezdő *P* iniciálé belsejében mindkét helyen egyforma, színezetlenül hagyott négykaréjos levelet találunk. Ez az általános díszítőelem, mely mindkét sorozaton ugyanazon a helyen bukkan fel, önmagában jelentéktelennek tűnő motívum, esetünkben mégis jelentőséggel bír, mert ez is egy apró, kiegészítő adata lehet annak a feltételezésnek, hogy a sorozatok egy helyen készültek.

A soproni fragmenta-kötetben található még egy misszále (Fr. 317–324), amely az antifonálékkal közös formai jegyekkel rendelkezik. Rítusa a passauai egyházmegyéhez tartozó, de attól mégis jól elkülöníthető bécsi liturgikus gyakorlatot követi.<sup>23</sup> A misekönyv az íráskép alapján

<sup>21</sup> Wehli Tünde szóbeli közlése volt; a soproni katalógusban tágabb időintervallumot adtunk meg (15. század első fele).

<sup>22</sup> Itt szeretnék köszönetet mondani Martin Rolandnak, aki felhívta a figyelmemet a Fr. 150–163 soproni antifonále-sorozat és a „Wiener-Fleuronné-Gruppe I” közötti kapcsolatra, valamint a hozzá fűződő katalógustételre. Ez az információ döntő volt tanulmányom gondolatmenetének kialakításában. Vö. *Mitteleuropäische Schulen V. (ca. 1410–1450) Wien und Niederösterreich*. Bearb. Katharina HRANITZKY–Veronika PIRKER–AURENHAMMER–Susanne RISCHPLER–Martin ROLAND–Michaela SCHULLER-JUCKES–Christine BEIER–Andreas FINGERNAGEL–Alois HAIDINGER. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012. (Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters I: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 14.) 181–182; Kat. 42–45: Wiener Fleuronné-Gruppe I, um 1415/25. (Veronika PIRKER–AURENHAMMER).

<sup>23</sup> A bécsi rítus meghatározásáról: LAUF Judit: Bécs és Sopron középkori liturgikus gyakorlatának összefüggései a soproni kódextöredékek alapján. *Magyar Könyvszemle*, 125. 2009. 273–304; Judit LAUF: Verbindungen der mittelalterlichen liturgischen Praxis in Wien und Ödenburg. *Codices manuscripti*, 73–74. 2010. 15–30.



igen közel áll a Fr. 135–141 antifonále-sorozathoz. A két liturgikus könyv műfajhoz kötött különbségeit tekintetbe véve az írás akár azonosnak is tekinthető. A kottával ellátott antifonálék nagyobb betűkkel készülnek, a misekönyv általában kotta nélküli, kisebb betűs írás. A közös, egy kézre valló, legjellegzetesebb betűk a következők: *ff, g, b, h, r, A, E, S, C*. Az illuminált részek összehasonlítása sem mond ellent a rokonításnak. A misekönyvben ugyan műfajánál fogva sokkal kevesebb az iniciálé, de a Fr. 324 töredéken (3. kép), a kánon kezdetének hatrosos *T(e igitur)* iniciáléján megjelennek olyan motívumok, amelyek az antifonále iniciáléin is feltűnnek. A Fr. 137r-n a fekete fraktúra *F* iniciáléból hosszan kifutó tollrajz és a kampóban végződő vonalszakaszok hasonlóak a misszále *T* iniciáléját díszítő motívumokhoz. Ugyanezen az antifonále-töredéken, a verzón van egy kopott fraktúra *I* iniciálé. A betű visszakanyarodó záróvonalába tollal rajzolt rozetta került. Ennek a rozettának szögletes változatai adják a hátterét a kánon *T* iniciáléjának is. A Fr. 135 antifonále-töredék rektóján a fekete fraktúra *A* iniciáléjának a betű körüli külső vonaldíszje ugyanúgy rövid, kampókban végződő vonalszakaszokból áll, mint a Fr. 324 misszále-töredék külső vonaldíszje. Ugyanennek az antifonále-töredéknek a verzóján pedig egy osztott betűtörzsű *I* iniciálé található, akár a misszále Fr. 317 *L* iniciáléja.

Mindebből látható: hiába különbözik a három antifonále írása és azok iniciáléi, mégis olyan hasonlóságok és összefonódások fedezhetők fel közöttük és a misszále fragmentumai között, amelyek arra utalnak, hogy ezeknek a kódexeknek feltételezhetően ugyanabban a *scriptoriumban* kellett készülniük. Mivel pedig a Fr. 150–163 antifonále-sorozat iniciáléi – amint Veronika Pirker-Aurenhammer kutatási eredményei alátámasztják – bécsi műhelyhez köthetők, a másik két antifonálénak és nagy valószínűséggel a misszálénak a keletkezését is ugyanott, egy bécsi *scriptoriumban* kell keresnünk.

### 3. A melki reform és a Schottenstift

Amint a fentiekből kitűnik, az antifonálékat a 15. század első felében másolták. Veronika Pirker-Aurenhammer felsorolt analógiáit figyelembe véve a Fr. 150–163-as antifonále iniciáléit az 1410-es



3. kép. Misszále töredéke.  
Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára,  
Fragmentum 324, részlet

évek végére, az 1420-as évek első felére datálhatjuk. Ez az időintervallum pontosan egybeesik a melki reform kezdeti időszakával.<sup>24</sup>

Már az 1336. június 20-án kiadott „Summi magistri dignatio” kezdetű pápai bulla, közismert nevén a *Benedictina* részletes tervekkel szolgált a bencés élet megújítására, de újabb komoly inspirációt a konstanzi zsinat (1414–1418) adott a lehanyagolt bencés kolostorok megreformálására, a hitélet fellendítésére. A zsinat idején a német nyelvterületen élő rendtagok képviselőit a Konstanzhoz közel fekvő petershauseni kolostorba hívták össze. V. Albert osztrák herceg (a későbbi magyar király és római császár) arra kérte V. Márton pápát, hagyja jóvá, hogy a zsinaton jelenlévő subiacói perjel, Nicolaus Seyringer von Matzen öt rendtársával együtt az osztrák bencés kolostorok megreformálásába kezdjen. Az osztrák származású Nicolaus Seyringer jól ismerte a helyi viszonyokat, így nem véletlen, hogy 1418. június 30-án őt választották meg a melki kolostor apátjává. Nem sokkal később a bécsi Schottenstiftben is jelentős változások történtek.<sup>25</sup> Albert hercegnek Márton pápánál való közbenjárására a 12. század óta Bécsben tartózkodó ’skót’ származású szerzeteseknek végleg el kellett hagyniuk a kolostort, és helyükre német származású bencés szerzetesek költöztek. Az új apátot, Nicolaus von Respitzet (1418–1428) a melki apát megválasztása után két hónappal, 1418 augusztusában a Schottenstiftbe is kinevezték. Respitz azon öt vizitátor egyike volt, aki Nicolaus Seyringerrel együtt érkezett Subiacóból osztrák területre. Ezért is játszhatott a Schottenstift – mely azóta már csak nevében őrzi eredetét – a melki kolostor mellett fontos szerepet a reform megvalósításában. A bencés élet megújítására érkezett vizitátorok a subiacói statútumot az ausztriai viszonyoknak megfelelően úgy alakították át, hogy az a szerzetesi élet legapróbb részleteire is kiterjedjen. Ahhoz, hogy legfontosabb törekvéseiket – szegénység, önmegtartóztatás, engedelmesség, liturgia, lelki olvasmányok és munka – megvalósítsák, számos intézkedésre volt szükség, mindenekelőtt a reform középpontjává vált egyházi szertartások szabályozására. Ehhez azonban a kolostorokban megfelelő liturgikus könyvekre volt szükség, a könyvek viszont nem álltak a kolostorok rendelkezésére. A vizitátorok látogatásai során a kolostorok liturgikus szokásai közötti nagy különbségekkel is szembesültek. Ezért jó tíz évvel a reform kezdete után, a bázeli zsinaton (1431–1449) Martin von Senging (†1483, melki konventhez tartozó szerzetes) fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy az istentiszteletről közös irányelveket kell kialakítani, és azokat a legapróbb részletekig ki kell dolgozni. Ezzel egyidejűleg a subiacói és a római liturgiában szokásos rubrikák összeötvözését is ajánlotta.

Még a legszigorúbb reformerek is tisztában voltak azzal, hogy a rubrikákat és az ezzel kapcsolatos javításokat nem szabad túl szigorúan venni. Senging a vizitátorokat arra intette, ne

<sup>24</sup> A melki reform történetéhez a rendkívül bőséges irodalomból a következő munkákat használtam, különös tekintettel a liturgiára: Ignaz Franz KEIBLINGER: *Geschichte des Benediktinerstiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen. 1: Geschichte des Stiftes*. Wien, Beis, 1851; Joachim ANGERER: *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung des Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts*. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1974. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 287.); *Breviarium caeremoniarum monasterii Mellicensis*. Ed. Joachim ANGERER, Siegburg, F. Schmitt, 1987. (Corpus Consuetudinum Monasticarum 11, 2.); Meta NIEDERKORN-BRUCK: *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen*. Wien–München, R. Oldenbourg, 1994. (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 30.); Gottfried GLASSNER: Das Zeitalter der Melker Reform. In: *Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol*. II. Bearb. Ulrich FAUST. St. Ottilien, Eos, 2001. (Germania Benedictina 3/2.) 535–546.

<sup>25</sup> A Schottenstift történetéhez: Ernest HAUSWIRTH: *Abriß einer Geschichte der Benediktinerabtei U. L. F. zu den Schotten in Wien*. Wien, Mechitaristen Congregations Buchdr., 1858; Hugo HANTSCH: *Die Geschichte der Schottenabtei im Mittelalter und die Melker Reform. Vierteljahresschrift der Wiener Katholischen Akademie*, 11. 1960. 39–49; Cölestin Roman RAPF: *Das Schottenstift*. Wien–Hamburg, Paul Zsolnay Verlag, 1974. (Wiener Geschichtsbücher. Hrsg. Peter PÖTSCHER 13.); Cölestin Roman RAPF–Heinrich FERENCZY: Wien, Schotten. In: *Die Benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol*. III. Bearb. Ulrich FAUST–Waltraud KRASSING. St. Ottilien, Eos, 2002. (Germania Benedictina 3/3.) 779–817.

követeljük túl szigorúan a kolostorokban a liturgikus használatú kódexek – misszálék, antifonálék stb. – egyszerre történő megváltoztatását, mivel újakat másoltatni rendkívül drága lenne. Ezért a vizitátorok útjaik során azt ajánlották előljáróik figyelmébe, hogy a liturgikus könyveket először csak korrigálják, s majd a végső változatokat írássák le pergamenre textuális, azaz könyvírással.<sup>26</sup> Csak 1471-ben, az apátok passauai találkozásán tették kötelezővé az új *divinum officium*nak megfelelő liturgikus könyvek használatát.<sup>27</sup> A szertartáskönyvek kinyomtatására pedig még jóval később, a század legvégén került sor. Először, 1488-ban a diurnále, 1499-ben a misszále, és legutoljára, 1500-ban a breviárium jelent meg.<sup>28</sup>

Bármilyen hosszú folyamat volt is a liturgikus könyvek megreformálása, mégis megállapítható, hogy az 1420-as évekre datálható soproni antifonálék rendkívül szoros kapcsolatot mutatnak a mintegy hetven-nyolcvan évvel később kiadott, nyomtatott melki breviáriummal. Ezt annak tulajdoníthatjuk, hogy a reform során az erősen tradicionális időszakok liturgiáján, amilyen a húsvéti időszak is, nem (vagy alig) változtattak, szemben például a halotti *officium* vagy a Mária-*officium*ok erősen megreformált, leegyszerűsített liturgikus rendjével. A töredékeken főként az ilyen tradicionális időszakok maradtak meg. De a rendelkezésünkre álló anyagból kitűnik, hogy bármennyire fő törekvése volt is a melki reformnak a római breviárium és misszále rubrikáinak átvétele, úgy látszik, sok esetben a bencés tradíció bizonyult erősebbnek. A Fr. 148 töredéken olvasható, Úrnapijára megadott rubrikák alig mutatnak változást a melki reform már kiérlelt, annak végső formáját tükröző nyomtatott breviárium rubrikáihoz képest.<sup>29</sup>

Amint az itt elmondottakból kiderült, a bencés kolostorok még a 15. század harmincas éveiben sem rendelkeztek feltétlenül olyan szertartáskönyvekkel, amelyek pontosan követték volna a melki rítus új liturgikus előírásait. Ezzel szemben a mi 1420-as években készült soproni antifonále-sorozataink közel olyan mértékben egyeznek a nyomtatott melki breviáriummal, hogy annak akár a mintapéldányai is lehettek volna. Ebből arra következtethetünk, hogy olyan kolostorban íródtak, amely már a reform kezdeti időszakában is meghatározó szerepet játszott. A szertartáskönyvek közel egy időben, több példányban, mondhatni sorozatgyártásban történő másolásával pedig ez a *scriptorium* elősegíthette a reform gyors terjedését.

Amint fent szó volt róla, Veronika Pirker-Aurenhammer a Fr. 150–163 antifonále-sorozatot az iniciálék alapján Bécshez köti. Olyan kódexek társaságában említi, melyek nagyjából, különböző okoknál fogva a bécsi egyetemhez köthetők. Tudvalevő, hogy a Schottenstift rendkívül szoros kapcsolatot ápolott az 1365-ben alapított bécsi egyetemmel. Már a 'skótok' idejében tanítottak a bencések az egyetemen, miközben a kolostor *scriptorium*ában is tevékenyen munkálkodtak. Ez a tendencia a német ajkú bencések betelepülésével is folytatódott, akik rögtön kontaktust teremtettek az egyetemmel. Az ott tanuló diákoknak könyveket kölcsönöztek, az egyetem professzorai pedig könyveiket sokszor a bécsi kolostornak ajándékozták. Nem kisebb személyiségekről van szó, mint például a reform elindításában fontos szerepet betöltő Nikolaus von Dinkelsbühlről (†1433).<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Martin von Senging „Tuitiones” című művében javasolta a liturgikus könyveknek ily módon történő megváltoztatását. NIEDERKORN-BRUCK 1994. i. m. 129.

<sup>27</sup> RÁTH György: *A pannonhalmi Szent Benedek-Rend nyomtatott imakönyvei a Breviarium Monasticum behozatala előtt*. Budapest, Pallas, 1894. 5.

<sup>28</sup> *Diurnale Benedictinum Congregationis Mellicensis*. Augsburg, 1488 (GW 8508); *Missale Benedictinum Mellicense*. Nürnberg, 1499; *Breviarium Benedictinum Mellicense*. Nürnberg 1500 (GW 5188).

<sup>29</sup> A nyomtatott melki breviárium rubrikája közelebb áll a soproni töredék rubrikájához (Fr. 148), mint a római breviáriumhoz.

<sup>30</sup> Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich. II. Hrsg. Helmut W. LANG. Wien–Hildesheim–Zürich–New York, Olms–Weidmann, 1995. 219; Nikolaus von Dinkelsbühl, a bécsi egyetem *magistere* megbízást kapott V. Márton pápától, hogy a konstanzi zsinat végéig állítson össze egy tervezetet a bencések megreformálására. GLASSNER 2001. i. m. 536.

Ha a Pirker-Aurenhammer által említett, mára már különböző helyekre szétszóródott kódexek tartalmát vizsgáljuk, a tanulmányában említett soproni töredéken kívül csak egyetlen liturgikus kódexet, egy pszaltériumot találunk (Melk, Stiftsbibliothek, Cod. 1693). A zoltároskönyv kalendárium a passauai egyházmegye rítusát tükrözi, de a kalendárium írását tekintve nem tartozik a törzsszöveghez, így a pszaltérium provenienciájáról egyelőre nincs pontos képünk. A Veronika Pirker-Aurenhammer által felsorolt többi kódex nagy része középkori és korabeli, azaz 14–15. századi szerzők teológiai traktátusait, *sermőit* tartalmazza. Ezekre a művekre az egyetemen és a Schottenstiftben egyaránt szükség lehetett. Arról a kódexről viszont, amely még ma is a Schottenstiftben található, és Bernardus Cassinensis (†1282) kommentárjának kíséretében Szent Benedek reguláját tartalmazza, joggal feltételezhetjük, hogy a bencés reformhoz kapcsolódik (Cod. 327 [Hübl 307]). A reform alapját mindenekelőtt Szent Benedek regulája szolgáltatta. A reformerek a 15. században gyakran köteteket is összeállítottak azoknak a szerzőknek műveiből, akiknek munkáira a reform irányelveinek meghatározása során támaszkodtak. A Benedek-regula kommentárjai magától értetődően ezek közé a művek közé tartoztak, így Bernardus Cassinensis is.<sup>31</sup>

Ha mindezen kódexek mellett a soproni kötet három bencés antifonáléjának fennmaradt töredékeit is figyelembe vesszük, a bécsi egyetemről a hangsúly egyre inkább a Schottenstift felé tolódik. Különösen, mivel további Sopronban található töredékekről is – bencés rítusuk és iniciáléik alapján – feltételezhető, bár egyelőre bizonyítani nem tudjuk, hogy ugyanabból a kólostorból kerülhettek ki, mint a fentebb ismertetett töredékek. Egy antifonáléről (Fr. 165) és egy graduáléről van szó (Fr. 178–179). Az antifonále biztosan, a graduále pedig a notációja alapján nagyon valószínű, hogy bencés rítusú.<sup>32</sup> Az előbbi töredék az írást figyelembe véve a másik három antifonále- és az egy misszale-sorozatnál valamivel későbbre, a 15. század közepére, az utóbbi valamivel korábbra, a 14. század végére datálható.

#### 4. A soproni könyvkötőműhely

Elgondolkodtató, vajon mikor és milyen okból került Sopronba ez a bizonyára azonos *scriptorium*ban készült töredékcsoport. Az bizonyos, hogy a három antifonále fentebb ismertetett leveleibe a 17. század második felében a Soproni Levéltár iratait kötötték be. Láthatóan a könyvkötő nagyobb megrendelésre dolgozott, és amint az antifonálék 29 töredéke bizonyítja, visszamenőleg egyszerre több évtizedes levéltári anyag kötésére kapott megbízást. Az antifonále-töredékek közül időben az első darabot egy 1654-es számadáskönyvön (*Cammer Raittung*) találjuk, a legutolsó pedig egy 1685-ös fogalmazványkönyv (*Conceptbuch*) borítója volt.<sup>33</sup>

Tehát a levéltári iratok köttetésére 1685 körül, illetve 1685 után kerülhetett sor. A kiadásokat tételesen hozó számadáskönyvekben a 17. század derekától a városnak dolgozó könyvkötők számára folyósított kifizetések is fennmaradtak.<sup>34</sup> Ebből kiderül, hogy Samuel Schreibernek 1686

<sup>31</sup> NIEDERKORN-BRUCK 1994. i. m. 50. A Schottenstift könyvtárában több Benedek-regula is fennmaradt. Vö. Albertus HÜBL: *Catalogus Codicum manu scriptorum qui in Bibliotheca Monasterii B.M.V. ad Scotos Vindobonae servantur*. Vindobonae et Lipsiae, Braumüller, 1899.

<sup>32</sup> *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente* 2006. i. m. Fr. 165, Fr. 178–179.

<sup>33</sup> A töredéken: *Conceptbuech Anno 1685*. Későbbi kézzel egy újabb évszám: 1687–1699. Ez arra utal, hogy 1685-ben köthették be a fogalmazványkönyvet, de a benne lévő üres lapokra később is írtak.

<sup>34</sup> SZENDE Katalin: A könyvkötéshez felhasznált kódextöredékek társadalom- és kultúrtörténeti összefüggései Sopronban. *Magyar Könyvszemle*, 123. 2007. 278–309. (Függelékében: DOMINKOVITS Péter–D. SZAKÁCS Anita: A 17. század második felében Sopron város számára dolgozó könyvkötők „archontológiája” 1651–1700. 307–308.) Itt szeretnék köszönetet mondani Szende Katalinnak segítőkészségéért, akihez a soproni könyvkötők munkásságával kapcsolatos kérdéseimmel mindig bizalommal fordulhattam.



és 1688 között – az ezt megelőző és a későbbi évekkel összehasonlítva – feltűnően magas összeget fizetett a város. A bejegyzésből nem értesülünk arról, mi volt pontosan a feladata. Annyi derül csak ki, hogy Samuel Schreiber könyvkötőt rossz magaviselete miatt megbüntették, és a büntetést le kellett dolgoznia, munkáját azonban több éven keresztül mégis magas összeggel honorálták.<sup>35</sup> Nem járhatunk messze a valóságtól, ha feltételezzük, hogy Samuel Schreiber büntetése jó alkalmat teremthetett a városnak arra, hogy a régi, még bekötetlen levéltári iratokat rendszerezzék, és vele beköttesék.

Az itt elmondottak alapján a három antifonále-sorozat könyvkötőanyagként való felhasználására 1685 körül, nem sokkal az 1683-as második bécsi török ostrom után kerülhetett sor. A két esemény a mi szempontunkból nagy valószínűséggel nem független egymástól. Az ostrom a Schottenstiftet sem kímélte. 1683 júliusában a kolostorban tűz ütött ki, leégett a templom és a kolostor teteje, még a toronyban lévő harang is megolvadt. Pontos adatunk van arról, hogy itt is, más kolostorokhoz hasonlóan, a liturgikus kódexek jelentős részét természetes módon a sekrestyében, és nem a könyvtárban őrizték.<sup>36</sup> Ebben a hadiállapotban, amikor a szerzetesek apátjukkal együtt menekültek a kolostorból, a fedetlen templom sekrestyéjéből könnyen utcára kerülhettek az addig ott őrzött liturgikus könyvek, amelyek részben akár a tűz martalékává is válhattak. A maradék pedig ebben a helyzetben, a pénzsűkében lévő, komoly anyagi gondokkal küzdő kolostornak némi anyagi forrás gyanánt is szolgálhatott, ha a használaton kívülre rekedt,<sup>37</sup> de még más célra felhasználható pergamenkódexeket értékesítették. A könyvkötők pedig így módon talán olcsóbban jutottak a könyvkötésre kiválóan alkalmas beírt pergamenhez. Eddigi ismereteink szerint adatokkal sem a pergamen eladásáról, sem azoknak soproni könyvkötők által történt megvásárlásáról nem rendelkezünk. Ám a fentebb ismertetett események jól nyomon követhető időbeli egybeesése magyarázattal szolgálhat a kódextöredékek Bécsből Sopronba kerülésének mikéntjéről. Mindez ismét csak arra mutat, hogy az antifonálék korábbi őrzési helye a Schottenstift lehetett.

## Összegzés

A tanulmány célja a Fragmenta Codicum Kutatócsoport soproni kódextöredékeket feldolgozó kötetében található három nagy antifonále-sorozat provenienciájának minél pontosabb meghatározása volt (Fr. 135–141, Fr. 142–149, Fr. 150–163). Bebizonyosodott, hogy mind a három antifonále a melki reformhoz kapcsolódó bencés rítust követi. A szerkönyvek formai jegyei alapján a későbbiek során az is egyre valószínűbbé vált, hogy ugyanabban a műhelyben készültek. Mivel a harmadik antifonále (Fr. 150–163) iniciáléi egy jellegzetes bécsi *fleuronné*-csoportozáshoz tartoznak, ezt a *scriptorium*ot Bécsben kellett keresnünk. Bécsben egyetlen bencés kolostor volt, a 12. században a 'skót' bencések által alapított, majd a melki reform kezdetekor német ajkú szerzetesekkel betelepített, de eredeti nevét a továbbiakban is megőrző Schottenstift. Mivel a soproni antifonále-töredékek másolási ideje egybeesik a melki reform kezdetével, a szerkönyvek e fennmaradt darabjai a Schottenstiftben meginduló melki reform korai időszakának ritka tanúi lehetnek. Gondoljuk ezt annál is inkább, mert ezek a fragmentumok Bécs 1683-as török ostroma után kerülhettek egy soproni könyvkötő műhelyébe felhasználásra, amikor a Schottenstift is súlyos károkat szenvedett.

<sup>35</sup> Samuel Schreiber könyvkötő számára kifizetett összegek a városi kamarási hivatal számadáskönyveiből: 1685-ben 10 tal.; 1686-ban 29 tal. 2 sol. 15 den.; 1687-ben 43 tal. 7 sol. 24 den.; 1688-ban 48 tal. 6 sol. 12 den.; 1689-ben 9 tal. Vö. SZENDE 2007. i. m. 308.

<sup>36</sup> Vö. ÖNB Cod. 4970. Lásd *Handbuch der historischen Buchbestände* 1995. i. m. 219.

<sup>37</sup> V. Pál pápa 1612-ben az összes bencés kolostorra vonatkozóan elrendelte a *Breviarium Monastico-Benedictinum* használatát. Vö. RÁTH i. m. 1894. 10.

Mindez nem jelentheti bizonyosan, hogy a szóban forgó töredékek a Schottenstift *scriptorium*-ban készültek. Nem zárható ki az sem, hogy a kolostor megrendelésére, egy másik bécsi műhelyben másolták az antifonálékat. Ismereteink szerint a 'skót' szerzetesek ideje alatt a Schottenstiftben biztosan működött *scriptorium*.<sup>38</sup> A német szerzetesek betelepülése utáni időszakból azonban a *scriptorium* működéséről egyelőre nincsenek kielégítő adataink, csak következtetni tudunk annak létére. Például Maximilian Alexander Trofaiér 12 kódexben azonosítja annak a név szerint nem ismert *scriptornak* a kezét, aki a Schottenstift történetét örökítette meg („Memoriale reformationis ad Scotos” Schottenstift, Bibliothek, Cod. 312 [Hübl 405]),<sup>39</sup> Hübl pedig a Schottenstift kódexeinek katalógusához írt bevezetőjében 24 olyan kötetet sorol fel, melyekről azt állítja, hogy a kolostor szerzetesei írták őket.<sup>40</sup> Ezek között annak a két kódexnek az egyikét is (Cod. 41 [Hübl 40]) megtaláljuk, melynek kezdő iniciáléját Pirker-Aurenhammer a harmadik soproni antifonále iniciáléjával együtt (Fr. 151) egy bécsi *fleuronnée*-csoportba sorolja.<sup>41</sup> Pirker-Aurenhammer nagyon sok érvet sorakoztat fel amellett, hogy ezt a *fleuronnée* típust az egyetem környezetében használták. Mindez azonban nem zárja ki, hogy arra gondoljunk: akár az egyetemen szoros kapcsolatot ápoló Schottenstiftben is készülhettek az általa felsorolt kódexek. A három bencés antifonále soproni töredékeinek felbukkanása mindenképpen ebbe az irányba mutat, de a Pirker-Aurenhammer által felsorolt kódexek esetében sem találtunk olyan érvet, mely ezt az elképzelést kizárná, sőt több esetben inkább alapot szolgáltat rá. A három antifonále háromféle írása és háromféle díszítése lehetőséget teremthet arra is, hogy segítségükkel a velük egy *scriptorium*-ból kikerülő további liturgikus kódexeket az idők folyamán azonosítani lehessen.

Le kell tehát mondanunk arról az elképzelésről, hogy a soproni levéltári anyag bekötésére szolgáló kódextöredékek elsősorban magyar provenienciájú kódexekből származnának. Ám a feltárt összefüggések – úgy gondoljuk – jelentős adalékokkal járulhatnak hozzá a melki reform történetének jobb megismeréséhez, és ezen belül ahhoz is, hogy működött-e a 15. század első felében a Schottenstiftben *scriptorium*. A mostani eredmények ismét figyelmeztetnek arra, hogy a soproni töredékek átvizsgálása nemcsak a magyar középkor, hanem Bécs kultúrájára nézve is újabb érdekességekkel szolgálhatnak.

### Tárgyszavak:

15. század első negyede; soproni kódextöredékek; Antifonále OSB; melki reform; a bécsi Schottenstift *scriptoriuma*; bécsi *fleuronnée* iniciálék; soproni könyvkötők

<sup>38</sup> *Handbuch der historischen Buchbestände* 1995. i. m. 219.

<sup>39</sup> Alexander Maximilian TROFAIER: „Memoriale reformationis ad Scotos” im Cod. 312 (405) des Wiener Schottenstiftes. Edition und Kommentar. (Univ. Master-Arbeit.) Wien, 2011.

<sup>40</sup> HÜBL 1899. i. m. VI.

<sup>41</sup> A másik kódexről, a Benedek-reguláról más összefüggésben fentebb már esett szó (Cod. 327 [Hübl 307]).

Judit Lauf

## Die liturgischen Handschriftenfragmente aus Ödenburg und das Schottenstift

Die vorangehende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, die Provenienz von drei Fragmentenserien im Stadtarchiv Ödenburg (Fr.135–141, Fr.142–149, Fr.150–163 alle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) genauer zu bestimmen, die aus drei Antifonale-Handschriften stammen.

Es ließ sich feststellen, dass alle drei Antifonalien dem Ritus folgten, der dem benediktinischen Melker Reformbewegung verpflichtet war. Den formellen Charakteristica nach wurden die drei Handschriften höchstwahrscheinlich in demselben *Scriptorium* gefertigt. Weil die Initialen der dritten Handschrift (vertreten durch Fr.150–163) eine typisch wienerische Fleuronnée-Stil aufweisen, muss diese Werkstatt in Wien existiert zu haben. In Wien war zu dieser Zeit nur ein einziges Benediktinerkloster, das im 12. Jh. gegründetes Schottenstift tätig. Weil die Zeit der Abschrift der drei Antifonale-Mutterhandschriften etwa dem Beginn der Melker Reformbewegung entspricht, können die von den Ödenburger Fragmenten vertretenen liturgischen Bücher die frühen Zeugen der vom Schottenstift übernommenen liturgischen Reformen darstellen. Diese Voraussetzung wird auch dadurch unterstützt, dass die Fragmente nach der türkischen Belagerung von Wien im Jahre 1683, als auch das Schottenstift starke Beschädigungen erlitt, in einer Ödenburger Buchbinderei zu Aktendeckeln verwendet wurden.





# ars hungarica 2013

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXIX. évfolyam

2.



# Tartalom

Lővei Pál: Sokpecsétes oklevelek a 14–15. századi Magyarországon .....	137
Madas Edit: A magyar „szent királyok” közép-európai kultusza liturgikus és hagiográfiai források tükrében .....	145
Marosi Ernő: A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben .....	153
Mikó Árpád: Fáncsi Imre armálisa (1511) és két Budán illuminált, kottás díszkódex .....	163
Radek Tünde: Középkori történetírás és képi ábrázolás. Johannes de Utino „Világkrónikájának” német nyelvű kéziratai (15. század) .....	174
Spekner Enikő: Adalékok I. (Anjou) Károly király Szent László-kultuszához. (Királyi „vizitációk” Szent László király váradi sírjánál) .....	188
Milada Studničková: Calendarium Pragense Cod. lat. 555 der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest .....	195
Szakács Béla Zsolt: Ikonográfia és időrend: falképek az Árpád- és Anjou-kor határán .....	202
Szakálos Éva: A pelsőci templom 14. századi falképei .....	212
Szilárdfy Zoltán: Barokk főpapok középkori aszkézise. Ipolyi Gáspár és Szörényi László .....	220
Török József: Szent Ágoston és a gyermek .....	225
Veszprémy László: „Történetünk küllőibe merész kézzel bele markola”. Gentilis bíboros magyarországi olvasmányaihoz .....	230
Végh János: Szent Rókus ábrázolása egy szepességi táblaképen .....	236
Wehli Tünde megjelent művei (1975–2013). Összeállította Bibor Máté János .....	242
Helynévmutató .....	263
Kódexmutató .....	266





Lővei Pál

## Sokpecsétes oklevelek a 14–15. századi Magyarországon<sup>1</sup>

Dr. Lővei Pál

Művészettörténész, az MTA doktora

Kutatási területe:

középkori síremlékművészet és pecséttan,  
Magyarország építészettörténete,  
műemlékvédelem

E-mail: loveipalko@freemail.hu

A teljes magyarországi középkori pecsét-emplékanyag összegyűjtése a történelem, a nemzetség- és családtörténet, a címer- és írástörténet szempontjából is elengedhetetlenül fontos volna, és a feladat akármeddig nem is halogatható – a lenyomatok viaszanyaga, bár pecsétjeink sok évszázadot kiálltak már, nem örökéletű, és az oklevelek leggondosabb őrzése és tanulmányozása során is lassan pusztul. A legreprezentatívabb, legnagyobb, összetett ábrázolású uralkodói, főpapi, egyházi intézményi pecsétek jelentőségére az utóbbi időben elsősorban a művészettörténet-tudomány és a levéltárügy figyelte fel. A pecsétmásolatok gyűjtése és kiállításokon történő szerepeltetése (a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézete – a pecsétmásolatok gyűjteménye jó másfél évtizeden át Wehli Tünde felügyelete alá tartozott –, illetve a Magyar Országos Levéltár gyűjtőmunkájának köszönhetően) az arisztokrácia és a városok emlékének egy jelentékeny részét is ismertté tette.<sup>2</sup> Az utóbbi időben a nemzetségi és családi címerek történelmi vizsgálatai nagyobb számú pecsét közzétételét eredményezték.<sup>3</sup>

A legnagyobb arányban feltáratlan és közöletlen nemesi pecsétek, gyűrűspecsétek (ebbe a körbe számítnak a reprezentatív pecsétjeik útján már jobban ismert főpapok kisméretű pecsétjei is) összegyűjtésének első lépéseként magától értetődően adódik az úgynevezett sokpecsétes

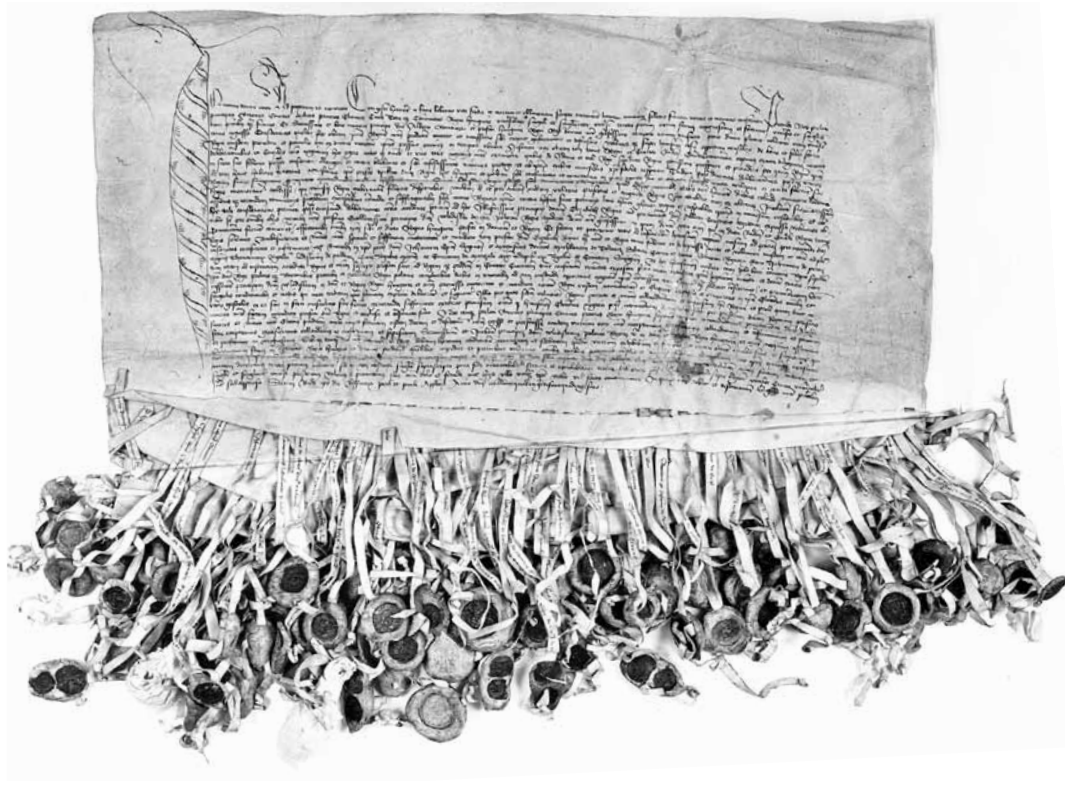
<sup>1</sup> A *Sigismund of Luxemburg and his Time* című nagyváradi konferencián 2007-ben elhangzott előadás szerkesztett változata.

<sup>2</sup> *Árpád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus. Szerk. Tóth Melinda–MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat 121.) Kiegészítések és pótlások című melléklet, 5–8; *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*. Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1982; *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. I–II. Kiállítási katalógus. Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1987; BÁNDI Zsuzsanna: A Magyar Országos Levéltár Mátyás-kori pecsétkiállításának katalógusa (1990. április 6–október 6.) *Levéltári Közlemények*, 62. 1991. 57–150; Uő.: A Magyar Országos Levéltár Jagelló-kori pecsétkiállításának katalógusa (1991. szeptember 20–1992. június 30.) *Levéltári Közlemények*, 64. 1993. 107–142; HEGEDŰS András–LŐVEI Pál–TAKÁCS Imre–WEHLI Tünde: *Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*. Szerk. HEGEDŰS András. Esztergom, Prímási Levéltár, 2000; BODOR Imre–FÜGEDI Erik–TAKÁCS Imre: *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolatgyűjteménye alapján*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1984; TAKÁCS Imre: *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Művészettörténeti tanulmány és katalógus a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete és a Budapesti Történeti Múzeum másolatgyűjteménye alapján*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. TAKÁCS Imre: *Az Árpád-házi királyok pecsétjei*. Budapest, MOL, 2012.

<sup>3</sup> RÁCZ György: Az Ákos nemzetség címere. *Turul*, 68. 1995. 11–34; KÖRMENDI Tamás: Az Osl nemzetség címerváltozatai a középkorban. *Turul*, 83. 2010. 3–24; KÖRMENDI Tamás: Az Ába nemzetség címerváltozatai a középkorban. *Turul*, 84. 2011. 109–122, 129–130; NEUMANN Tibor: A Szapolyai család legrégebbi címerei. *Turul*, 84. 2011. 123–128; KÖRMENDI Tamás: A Hontpázmány nemzetség címerváltozatai a középkorban. *Levéltári Közlemények*, 82. 2011. 3–77.

oklevelek feldolgozása, amely kevés számú oklevél kézbevitelének viszonylag kis fáradságával a legnagyobb eredménnyel kecsegtet, igaz, ezen oklevelek túlnyomó többsége külföldi levéltárakban található. Ez a munka, Engel Pál kezdeményezésére, a bécsi levéltárban meg is kezdődött, majd megindult a varsói oklevelek pecsétjeinek vizsgálata,<sup>4</sup> végül egy oklevél feldolgozására a dubrovnikai levéltárban is sor került.<sup>5</sup>

A sokpecsétetes okleveleknek rendszerint szövegük is elsőrendűen fontos történelmi forrás, hiszen többnyire nemzetközi vonatkozású örökösödési-, házassági-, békeszerződéseket foglalnak írásba, vagy azoknak az országnagyok, a magyarországi rendek általi megerősítő oklevelei; akad-



1. kép. Az I. Ulászló magyar királlyá koronázását megerősítő oklevél,  
1440. VI. 29. Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5575.  
(Waldemar Jerke felvétele, Engel Pál megbízásából)

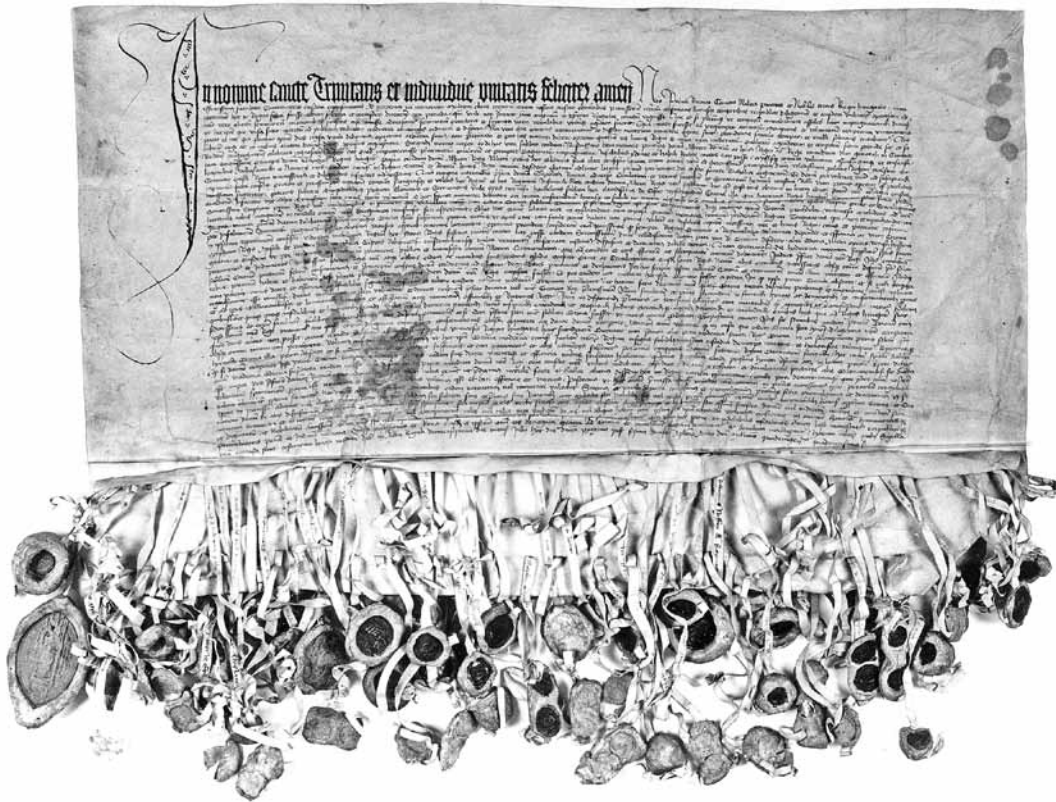
nak közöttük az uralkodó és alattvalói kapcsolatát szabályozó szerződések is. Az oklevél aljára függesztett pecsétek sorával a diplomatika leglátványosabb emlékei közé tartoznak (természetesen nemcsak nálunk, külföldön is ismertek, a hazaiaknál esetleg még sokkal nagyobb szabású, de a lényegét tekintve hasonló formában). A magyarországi vonatkozású emléanyagban a legnagyobb szá-

<sup>4</sup> A kutatási programról, két korai oklevél pecsétjeinek közlésével: ENGEL Pál–LÖVEI Pál: Sokpecsétetes oklevelek 1323-ból és 1328-ból. In: *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára – tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998. 133–148; Engel Pál információi és baráti segítsége nélkül jelen tanulmány meg sem született volna.

<sup>5</sup> Takács Imrével közösen; 1358. V. 27. Lásd a 8. jegyzetben.

mű pecsétet, 112 darabot arra az 1402. szeptember 21-én kelt oklevélre függesztették, amellyel a magyar országnagyok, nemesek és városok a Zsigmond király és IV. Albert osztrák herceg között kötött örökösödési szerződést erősítették meg.<sup>6</sup> 94 pecséttel látták el azt az 1440. június 29-én kelt oklevelet (1. kép), amelyben az ország rendjei esküvel erősítették meg Ulászló királlyá koronázását, és érvénytelenítették V. László megkoronázását. 78 pecsétlenyomat található az 1440. július 17-i oklevélen (2. kép), amelyben Ulászlót, koronázása alkalmából, megerősítették jogaiban.<sup>7</sup>

A sokpecsétetes oklevelek pecsétjeinek feldolgozását célzó munka során még eddig közöletlen, vagy csupán sokkal rosszabb megtartású lenyomatban ismert főpapi mandorlapecsétek is fel-



2. kép. Az I. Ulászlót koronázása alkalmából jogaiban megerősítő oklevél,  
1440. VII. 17. Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5581.  
(Waldemar Jerke felvétele, Engel Pál megbízásából)

bukkantak, de az anyag legnagyobb részét egyszerűbb, címeres, ritkábban nem heraldikus ábrájú pecsétek – többségük kisebb méretű gyűrűspecsték – alkotja. Ezek egyenként művészettörténeti elemzésre, részletes stílusvizsgálatra csak elvétve alkalmasak. Készítőik csak ritkán, főleg a legmagasabb társadalmi helyzetű személyek pecsétnyomói esetében tartoztak az ötvösség jelentékenyebb alkotói sorába. Az anyag értékelésére így természetes módon adódik a tipológia.

<sup>6</sup> Lásd a 8. jegyzetben.

<sup>7</sup> Lásd a 8. jegyzetben.



Az eddig feldolgozott, illetve a szakirodalomból ismerhető, 1304 és 1511 között íródott, sok- vagy többpecsétetes oklevelek<sup>8</sup> mintegy 910 darabot kitevő pecsétanyaga már alkalmas bizonyos statisztikák elkészítésére.<sup>9</sup> Még akkor is, ha ebből 55 darabot jelentenek az 1452. évi magyar-osztrák oklevél ausztriai pecsétjei, kettő ugyanitt a Cilleieké, akik nem mint magyar országnagyok vettek részt a szövetségben, 16 pecsét pedig királyi, királynéi pecsét, illetve az V. László távollétében használt állampecsét. Az így fennmaradó 837 darabból is 144 duplum, a különböző nyomótöről származók száma tehát 693. Ebből főpapi (pontifikális) pecsét 25 darab, ez az egész anyag 3,6%-a, 22 darab a 14. századból való (ez az ottaniak 23%-a), és csak három származik

<sup>8</sup> Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Allgemeine Urkundenreihe (a továbbiakban HHStA AUR) 1304. VIII. 24. (10 pecséttel); NAGY Imre: Egyház- és országnagyjaink pecsétjei 1304-ből. *Archaeologiai Értesítő*, 13. 1879. 19–23. Wien, HHStA AUR 1323. IV. 8. (10 pecséttel); ENGEL–LÖVEI 1998. i. m. 137–140. Wien, HHStA AUR 1328. IX. 21. (26 pecséttel); ENGEL–LÖVEI 1998. i. m. 140–146. Državni archiv Dubrovnik, Acta et diplomata, p. p. 34, 1358. V. 27. (az uralkodó leszakadt, de meglévő pecsétjén kívül 10 pecséttel). Esztergom, Esztergomi Főkáptalan Magánlevéltára 25-1-15, 1365. X. 23. (az uralkodóén kívül 6 pecséttel); *Megpecsételt történelem* 2000. i. m. 82, 95, 98, 111, 113: No. 55, 68, 71, 84, 86. (LÖVEI Pál). Wien, HHStA Familienurkunden 1380. II. 12. (két oklevél 35 és 32 pecséttel). Wien, HHStA AUR 1385. VII. 28. (6 pecséttel). Wien, HHStA AUR 1402. IX. 21. (112 pecséttel); *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art. Szerk. TAKÁCS Imre. Mainz, Philipp von Zabern, 2006. 62: No. P. 8. (FAZEKAS István); LÖVEI Pál: Az ország nagyjainak és előkelőinek 1402. évi oklevelén függő pecsétek. In: *Honoris causa. Tanulmányok Engel Pál tiszteletére*. Szerk. NEUMANN Tibor–RÁCZ György. Budapest, MTA Történettudományi Intézete–Piliscsaba, PPKE Bölcsészettudományi Kara, 2009. 149–182. Budapest, Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban MOL), DI 9432. 1408. VII. 10. (10 pecséttel); *Művészet Zsigmond király korában* 1987. i. m. II. 21: No. Zs. 10. (BODOR Imre), 463–464: No. D. 1. (BODOR Imre), 485: No. D. 60. Warszawa, Archiwum Głównie Akt Dawnych (a továbbiakban AGAD) dok. perg. nr. 5558. 1412. II. 18. (9 pecséttel). Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5566. 1423. III. 30. (11 pecséttel). Budapest, MOL, DI 39284. 1424. V. 25. (25 pecséttel, de ebből a vizsgálatoknál csak a szövegben és képen közölt 14 darabot vettem figyelembe); *Művészet Zsigmond király korában* 1987. i. m. II. 464–466: No. D. 2. (BODOR Imre), 486–487: No. D. 69. Wien, HHStA AUR 1439. V. 30. (54 pecséttel). Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5575. 1440. VI. 29. (94 pecséttel). Vö. MÁLYUSZ Elemér: A magyar rendi állam Hunyadi korában. I. *Századok*, 91. 1957. 46–123: 76–77, 128. és 131. jegyzet. Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5581. 1440. VII. 17. (78 pecséttel). Vö.: MÁLYUSZ 1957. i. h. Hédervári-levéltár, 1447. IX. 20. (16 pecséttel), elpusztult a MOL épületében 1945-ben; SZENTPÉTERY Imre: Hédervári Imre 1447-iki felmentő levele. *Turul*, 20. 1902, 153–165. Wien, HHStA AUR 1452. III. 5. (82 pecséttel, ebből 25 magyar); LÖVEI Pál: „...jelen levelünket ...szokott pecsétjeinkkel meg is erősítettük...” – Sokpecsétetes oklevelek megpecsételési folyamata. In: *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza” Írások Tímár Árpád tiszteletére*. Szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György. H. n. [Budapest], MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–MissonArt Galéria, 2009. 109–117: 112–113, 115–117. Wien, HHStA AUR 1459. II. 17. (22 pecséttel); *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 199–200: No. 2. 5. (FAZEKAS István–LÖVEI Pál). Budapest, MOL, DI 15698. 1462. II. 10. (7 pecséttel); BÁNDI 1991. i. m. 63–64: No. 2. a. Budapest, MOL, DI 24767. 1462. II. 10. (5 pecséttel); BÁNDI 1991. i. m. 64–65: No. 2. b. Budapest, MOL, DI 15719. 1462. V. 6. (15 pecséttel); BÁNDI 1991. i. m. 65–66: No. 2. c. Wien, HHStA AUR 1463. VII. 18. (5 pecséttel). Wien, HHStA AUR 1464. IV. 3. (két oklevél 5 és 10 pecséttel); *Hunyadi Mátyás, a király* 2008. i. m. 202–203: No. 2. 7. (FAZEKAS István–LÖVEI Pál). Az 1491. évi pozsonyi békét megerősítő oklevélegyüttes: Wien, HHStA AUR 1492. III. 7. (10 oklevél, összesen 151 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. III. 16. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. III. 17. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. IV. 27. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. IV. 29. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. V. 1. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492. V. 6. (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1492 sine die (1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1493. XI. 22. (két oklevél 1–1 pecséttel); Wien, HHStA AUR 1493. XI. 25. (1 pecséttel); *Hunyadi Mátyás, a király* 2008. i. m. 535–536: No. 15. 9. (FAZEKAS István–LÖVEI Pál); LÖVEI 2009. i. m. 109–111. Wien, HHStA AUR 1506. VI. 24. (27 pecséttel). Budapest, MOL, DI 22154. 1511. V. 10. (36 pecséttel); CsÁNKI Dezső: Harminchat-pecsétetes oklevél 1511-ből. I–II. *Turul*, 5. 1887. 1–11, 49–59.

<sup>9</sup> Nem került bele a statisztikába a Nagymartoniak őseinek, Simon fiai Simon és Mihálynak királyi adománylevelét a főpapok és országnagyok által megerősítő, még 13. századi oklevél (1299. VII. 17.) 17 pecsétje: NAGY Imre: István országbíró és De-meter főisp. pecsétjei. *Archaeologiai Értesítő*, 11. 1877. 299–301; NAGY Imre: Három XIII. századi pecsét. *Archaeologiai Értesítő*, 11. 1877. 352–354. Hasonlóképpen kimaradt egyelőre a MOL, DI 39286 (1427. II. 1.) 28 pecsétje. Vö. *Művészet Zsigmond király korában* 1987. i. m. II. 487–488: No. D. 74.

a 15. század első feléből (ez a 15. század első kétharmadából feldolgozott pecséteknek kevesebb, mint 1%-a), vagyis a pontifikális pecsétek fokozatosan átadták helyüket a főpapok kicsiny, praktikusabban használható gyűrűspecskéjének.<sup>10</sup> Egyetlen lovaspecsét akad a „gyűjteményben”, ez megfelel általános ritkaságuknak. Az anyag jóval több mint fele, 381 darab (kb. 55%) csak címerpajzsot mutat (ide számítottam a főpapok infulával koronázott címereit is); arányuk egyre nő, a 14. században még csak kb. 28%, a 15. század első két harmadában már kb. 52%, végül 1492 és 1511 között majdnem 75%. Éppen ellentétes tendenciát mutat a 70 darab (kb. 10%) olyan pecsét, amely biztosan a családi-nemzetségi címer ábráját tünteti fel, de pajzs nélkül: a fenti három korszakban rendre mintegy 17, 13 és 2%-ot tesz ki az arányuk. Folyamatos csökkenést mutat a csak sisakot és sisakdíszet ábrázoló, összesen 53 darab (nem egészen 8%) pecsét eloszlása is, a 14. században arányuk közel 21%, a 15. század első kétharmadában valamivel több 8%-nál, a 15. század végén pedig már egyet sem találni. Teljes, pajzsból, sisakból és sisakdíszből álló címer 75 pecséten (közel 11%) látható, a három korszakban valamivel több, mint 6, nem egészen 13 és 8,5%. A 25 darab gemma vagy gemmát is tartalmazó pecsét (3,6%) arányszámai kb. 3,6, 1,8, illetve 7,5%, használatuk tehát folyamatos volt, de a reneszánsz térhódításával szerepük nőtt. Egyéb ábrázolás található ugyancsak 25 pecséten (3,6%) – ide számítottam a geometrikus ábrát, az egyetlen nagybetűt monogramként feltüntető pecséteket, a címerpajzs nélküli liliomot, bizonytalan ember- vagy állatalakos ábrákat (nem lehetetlen, hogy néhány e pecsétek közül gyenge kivitelű gemma lenyomata). Városi pecsét csak 9 darab (1,3%) akad. Végül még típusát tekintve is kivehetetlen 28 pecsét (4%) ábrája.

A környező országok pecskéjeinek típusmegoszlását az általam ismert anyag alapján nem lehet elemezni. Az osztrák *Mailberger Bund* két 1451-ben írott oklevele<sup>11</sup> mindenesetre hasonló jellegű pecsétformákról, -ábrákról és -típusokról tanúskodik. Az 1412-ben a lengyel királlyal kötött békét 1423-ban megújító újabb megállapodás 1423. március 30-i lengyel „ellenoklevelének”<sup>12</sup> 43 pecsétjéből II. Ulászló királyét és Zsigmond herceget leszámítva fennmarad 41 lenyomat közül 33 darab (80,5%) ábrázol címerpajzsot, 8 pedig (19,5%) pajzs-sisak-sisakdíszes teljes címert.

A teljes címert, illetve sisakot és sisakdíszet ábrázoló pecsétek sisakjai, illetve a sisaktakarók formái az idők folyamán változtak. A legkorábbi csöbörsisakokon 1304-ben, 1323-ban, 1328-ban még egyáltalán nem volt takaró. 1328-ban azonban már a sima szegélyű sisaktakaró-kendő is feltűnik, hogy még 1380-ban is számos példájával találkozunk, több esetben már a sisak mögött felhajló formában. De már 1380-ban Frangepán István nagyméretű, reprezentatív pecsétjén a takaró ívelt végű foszlányokra szakadt, hasonlóan mások 1402-ben, illetve 1412-ben használt pecsétjeihez. 1402-ben a beszabdalt szegélyű takaróra is akadnak példák. Indaszerűen szétszakadozó, a kendő eredeti napvédő funkciójától az absztrakt növényi ornamentika felé eltávolodó takaró jelenik meg 1423-ban Szécsényi Salgó Miklós, majd 1440-ben többek pecsétjein, hogy Perényi János tárnokmesterén már minden rendelkezésre álló szabad felületet kitöltjön. 1459-ben már a húsos takaró-levelek voltak divatban. A sisaktakaró fejlődésének időben is hasonló fázisai figyelhetők meg például a síremlékeken,<sup>13</sup> azzal a különbséggel, hogy a kisméretű, igénytelenabb mesterségbeli színvonalú pecséteken még a késői időkben is gyakran megjelenhetnek

<sup>10</sup> A pontifikális pecsétek használata nemcsak a sokpecsétes okleveleken szorult vissza a 15. századra, általános tendenciának mondható. Vö. FÜGEDI Erik: Középkori pontifikális pecsétek Magyarországon. In: BODOR-FÜGEDI-TAKÁCS 1984. i. m. 11–20: 16.

<sup>11</sup> Wien, HHStA AUR 1451. X. 14. A és B. Vö. Joseph CHMEL: *Geschichte Kaiser Friedrichs IV. und seines Sohnes Maximilian I. 2. Geschichte K. Friedrichs IV. als Koenig (1440–1452)*. Hamburg, Friedrich Perthes, 1843, 643–648; Karl GUTKAS: *Der Mailberger Bund von 1451. Studien zum Verhältnis von Landesfürst und Ständen um die Mitte des 15. Jahrhunderts*. 1–2. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 74. 1966. 51–94, 347–392.

<sup>12</sup> Wien, HHStA AUR 1423. III. 30.

<sup>13</sup> LÖVEI Pál–VARGA Livia: Síremlékek. (Az internacionális gótika.) In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai, 1987. I. 587–593: 589.



a korábbi jellegzetességeket mutató, csak kismértékben beszabdalt kendők, a helyhiány vagy a kevesebb műgond okán.

A pecséteken a 14. században kizárólagos csöbörsisakok még a 15. század elején is divatosak voltak, de 1402-ben már megjelent mellettük a csörsisak is. Különböző típusai jól kivehetők az 1440-es és 1452-es oklevelek pecsétlenyomatain.

A pecsétábrát viszonylag gyakran övezi különböző formájú, karéjos keret, mind köriratos, mind felirat nélküli pecséteken. Már 1328-ban is Druget Vilmos szepesi és újvári ispán nagyméretű pecsétjén négy számárhátív alkotta tükörben helyezték el a heraldikus ábrát, Magyar Pál gimesi várnagy pecsétlenyomatán pedig oldalain körívvel bővített, csúcsára állított négyzet látható. 1380-ban, majd a 15. század első kétharmadában az ilyen keretelések három-, négy- és hatkaréjos formája is meglehetősen gyakori, és szórványosan valamennyi előfordul az ívek találkozásánál elhelyezett kicsiny ékekkel bővítve is. (A karéjos formák hasonló népszerűségéről árulkodnak a Zsigmond és II. Ulászló lengyel király közötti, 1423. évi egyezmény már említett lengyel oklevelén található pecsétek.) Ezek a keretformák általános kedveltségnek örvendtek más műfajok és más művészeti technikák alkotásain is, gyakran ugyancsak címerek körül, de ornamentális vagy figurális ábrázolások kereteként is, miniatúrákon, címeresleveleken, sírköveken és más címeres kőfaragványokon, falképeken – nem csupán Közép-Európában, de Európa-szerte.

A sírkövekhez képest sokkal nagyobb konzervativizmus mutatkozik a pecsétek betűtípusában. Míg a kőfaragványokon a gótikus minuszkula az 1360 és 1380 közötti két évtizedben teljesen felváltotta a gótikus majuszkulát (az utóbbi a 15. század elején csak egészen kivételes esetben fordul elő),<sup>14</sup> addig ugyanez a váltás a pecséteken mintegy fél évszázaddal később teljesedett be. (A minuszkulás korszak teljesen kimaradt egyébként a magyarországi pénzek történetéből.) Zsigmond király pecsétjein felváltva szerepel a két betűtípus, és még az élete utolsó éveiben használt III. magyar királyi felségpecsétje is majuszkulás, hasonlóan Albert király pecsétjeihez.<sup>15</sup> A váltás hasonlóan hosszú folyamatról árulkodnak a főpapi pontifikális pecsétek, amelyek közül Cudar Imre egri püspöke a legkorábbi minuszkulás az 1370-es évek második feléből, amelyet váltakozva majuszkulás és minuszkulás emlékek követnek a 15. század elejéig, de még Várdai István kalocsai érsek (1457–1470) pecsétjén is gótikus majuszkulák olvashatók.<sup>16</sup> A két 1380-as sokpecsétes oklevelén az uralkodói család pecsétjein kívül 31 majuszkulás pecsétfelirat mellett még csupán négy minuszkulás található, az összes feliratos darab mintegy 11,5%-a. (Összehasonlításképpen: ugyanebben az évben a bécsi egyetem alapítását megerősítő osztrák oklevél 24 pecsétje és ellenpecsétje közül a felirat nélkülieket, illetve Bécs még 13. századi pecsétjét levonva fennmaradó 19 pecsétből 15 majuszkulás mellett 4 minuszkulás található, ez az összesnek 21%-a.<sup>17</sup>) 1402-ben a városok jóval korábbi pecsétnyomótól származó lenyomatait figyelmen kívül hagyva a felismerhető betűtípusú 84 pecsét közül is még a többség, 50 darab majuszkulás, 33 minuszkulás (39,3%). 1439-ben a 16 értelmezhető felirat közül már csak kettőn (12,5%) olvasható majuszkulás monogram, 1440-ben<sup>18</sup> 54-ből 3 pecsét (5,6%) körirata majuszkulás, 1452-ben pedig 20-ból csak Szécsi Dénesnek az előbbivel egyező pecsétjének köriratát, valamint Cudar Simon monogramját írták gótikus majuszkulával (10%). A vizsgálatba eddig bevont 1459-es, 1462-es, 1463-as,

<sup>14</sup> LÖVEI Pál–VARGA Livia: Síremlékek. (A közép-európai stílus.) In: *Magyarországi művészet 1300–1470* 1987. i. m. I. 459–466: 462–463.

<sup>15</sup> *Művészet Zsigmond király korában* 1987. i. m. II. 16–28: No. Zs. 1–Zs. 24. (BODOR Imre).

<sup>16</sup> BODOR-FÜGEDI-TAKÁCS 1984. i. m. 52–58: No. 58–75.

<sup>17</sup> *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379*. Red. Floridus RÖHRIG–Gottfried STANGLER. Wiener Neustadt–Wien, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung, 1979. (Katalog der Niederösterreichische Landesausstellung, N. F. 85.) 374–377: No. 138 (Franz GALL).

<sup>18</sup> Warszawa, AGAD dok. perg. nr. 5575. (1440. VI. 29.)

1464-es okleveleken már csak Szécsi Dénesnek az előbbiekkal egyező pecsétje majuszkulás.<sup>19</sup> Ez már az az időszak, amikor Mátyás aranypecsétjén (1464-ben, 1465-ben, 1467-ben)<sup>20</sup> először jelenik meg az országban a korai humanista kapitális.<sup>21</sup> Hamarosan követi ebben a pálos rend pecsétje (lenyomata először 1472-ből ismert),<sup>22</sup> majd sorra vésték a király és Beatrix királyné már egyre inkább a klasszikus antikva felé mutató betűtípusú pecsétjeit, igaz, Mátyás haláláig használt gótikus minuszkulás köriratú pecséteket is.<sup>23</sup> Az 1492-es pecsétgyűttesben a főpapok 13 feliratos pecsétje közül 9 darab betűje már klasszikus antikvának tekinthető, kettőn korai humanista kapitális található, gótikus minuszkulát csupán 2 monogramhoz használtak.<sup>24</sup> Ugyanekkor a világiak pecsétjein a kapitális és a minuszkulás írásmód szinte pontosan a feliratos pecsétek felét-felét adja<sup>25</sup> (kivéve a városokat, amelyek közül 3 még igen régi, gótikus majuszkulás pecsétet használt,<sup>26</sup> másik 3 pecsétje minuszkulás köriratú,<sup>27</sup> Besztercéé pedig a korai humanista kapitális egyik legszebb magyarországi emléke,<sup>28</sup> a kőfaragványokat is tekintetbe véve). Ekkoriban már egészen kivételes eset egy egyébként a többi közül igényes kialakításával, nagyobb méretével és vörös viaszával is kitűnő pecsét, valószínűleg Balsa szentszávai hercegé, amelynek uncialis betűi még a gótikus majuszkulák jellegzetességeit mutatják.<sup>29</sup> 1506-ban és 1511-ben a sokpecsétetes oklevelek pecsétjein már nem találunk minuszkulát,<sup>30</sup> egy esetben viszont, Beriszló János rác despota 1511. évi pecsétjén cirill betűs *D I* monogram jelenik meg.<sup>31</sup>

### Tárgyszavak:

pecsét; sokpecsétetes oklevelek; középkori heraldika; Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv; Državni archiv Dubrovnik; Esztergom, Prímási és Főkáptalani Levéltár; Budapest, Magyar Országos Levéltár; Warszawa, Archiwum Głównie Akt Dawnych

<sup>19</sup> BÁNDI 1991. i. m. 65. leírása szerint guti Ország Mihály 1462-ben használt nádori pecsétjén is majuszkulás körirat olvasható, általam ismert, hasonló méretű pecsétlenyomata azonban minuszkulás feliratú: Wien, HHStA AUR 1464. IV. 3. (a tízpecsétetes oklevél 7. pecsétje).

<sup>20</sup> BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*. Budapest, Akadémiai, 1966. I. 304, II. 426–427. kép.

<sup>21</sup> Rudolf M. KLOOS: *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 153–156.

<sup>22</sup> BALOGH 1966. i. m. I. 304, 3. jegyzet.

<sup>23</sup> BALOGH 1966. i. m. I. 303–308. II. 428–429, 432–438, 443–444. kép

<sup>24</sup> Wien, HHStA AUR 1492. III. 7. (három oklevél) és III. 17.

<sup>25</sup> Wien, HHStA AUR 1492. III. 7. (öt oklevél), III. 16., 1493. XI. 22. (két oklevél), XI. 25.

<sup>26</sup> Buda: Wien, HHStA AUR 1492. III. 7. Brassó: Wien, HHStA AUR 1492. V. 1. A nagyszebeni kerület: Wien, HHStA AUR 1492. V. 6. Vö. Friedrich FIRNHABER: *Beiträge zur Geschichte Ungerns unter der Regierung der Könige Wladislaus II. und Ludwig II. 1490–1526*. Különlönyomat az *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen* 1849. II. kötetének 3. és 4. füzetéből, XLV, XXXVII, XLIV. ábra.

<sup>27</sup> Pest: Wien, HHStA AUR 1492. III. 7. Kolozsvár: Wien, HHStA AUR 1492. IV. 27. Medgyes: Wien, HHStA AUR 1492 sine die. Vö. FIRNHABER 1849. i. m. XLIII, XXXVIII, XL. ábra.

<sup>28</sup> Wien, HHStA AUR 1492. IV. 29. Vö. FIRNHABER 1849. i. m. XXXIX. ábra.

<sup>29</sup> Wien, HHStA AUR 1492. III. 7, a horvát rendek oklevelén.

<sup>30</sup> Wien, HHStA AUR 1506. VI. 24; Budapest, MOL, DI 22154. 1511. V. 10. Vö. CSÁNKI 1887. i. m. 1–11, 49–59.

<sup>31</sup> Az oklevél második sorának 10. pecsétlenyomata, rajza: CSÁNKI 1887. i. m. melléklete. A tényre, mint annyi minden másra a középkori síremlékek és pecsétek vonatkozásában, Engel Pál volt szíves felhívni a figyelmemet.

Pál Lővei

### Charters with Several Seals from 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Century Hungary

When compiling nobiliary seals and signets (which remain the least studied and published kind of medieval seals in Hungary), the detailed examination of charters with several seals (meaning the charter bears at least 10 seals) is an obvious first step. The row of seals suspended from the bottom parts of these documents makes these charters quite spectacular. The majority include texts of marriage and inheritance contracts, as well as peace treaties of international concern or the charters confirming these contracts by magnates (*barones regni*) and the estates of Hungary. The majority of those that have a bearing on affairs in Hungary are found in foreign archives. The essay examines more than thirty charters with several seals written between 1304 and 1511, in total about 910 seals, their statistical attributes and the transformations they underwent with regards to the types of depictions, heraldry and epigraphy. The majority of the charters discussed here can be found in Vienna, though several are in state archives in Warsaw and Budapest and one is in Dubrovnik.

Madas Edit

# A magyar „szent királyok” közép-európai kultusza liturgikus és hagiográfiai források tükrében<sup>1</sup>

Dr. Madas Edit  
Irodalomtörténész, medievista  
Az MTA–OSZK Res Libraria  
Hungariae Kutatócsoport vezetője  
Kutatási területe: hagiográfia,  
homiletika, a középkori írásbeliség  
és irodalom története,  
magyar nyelvelmékek  
E-mail: madas@oszk.hu

A magyar szentek hivatalos liturgikus kultusza a középkorban az ország területére korlátozódott. „Gaude mater Hungaria”, szól a Szent István-himnusz,<sup>2</sup> „Hungarorum gens congaude”, visszhangozza a Szent László-himnusz,<sup>3</sup> „Plaude parens Pannonia”, rimel rájuk alliterálva a Szent Imre-himnusz.<sup>4</sup> Magyarország, az ország népe ünnepli bennük szentjeit: térítő apostolát, a haza fáradhatatlan védelmezőjét s a szűzi élet bajnokát. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a liturgikus vagy hagiográfiai szövegek különböző úton-módon ne lépték volna át az ország határait.

Ezúttal a *sancti reges Hungariae*-ként emlegetett három magyar szent, az 1083-ban szentté avatott István király és Imre herceg, s az 1192-ben kanonizált László király közép-európai kultuszával foglalkozom. A kultusz terjedésének-terjesztésének okait, formáit, földrajzi határait vizsgálom, elsősorban középkori külföldi liturgikus és hagiográfiai forrásokban való jelenlétük alapján.<sup>5</sup>

Legkönnyebben a szentek liturgikus tisztelete ragadható meg. A liturgikus könyvek nap-táiraiban általában pontosan meg van adva a szentek ünnepeinek rangja, magán az ünnepen pedig – ennek megfelelően – több vagy kevesebb olyan szöveg olvasható, amely közvetlenül az

<sup>1</sup> A jelen tanulmány a K 72105 számú OTKA-program támogatásával készült az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport Fragmenta Codicum műhelyében. Wehli Tünde a Mezey László által alapított kutatócsoportnak kezdettől fogva (1974) külső munkatársa, művészettörténész szakértője. Számítalan egyéb közös munkánk is volt, például a *Legenda aurea* magyar nyelvű kiadásához (1990) ő válogatta a képeket, a 2009-ben az OSZK-ban rendezett *Nyelvelmék*-kiállításon bemutatott műtárgyak nagy részét ő javasolta, az *Érsekújvári kódex*ről a kiállítás katalógusába írt tanulmánya (2009) alapvetően új eredményekkel gyarapította a kódex új kiadását (2012) is, lásd kötetünkben Wehli Tünde bibliográfiáját. A gömöri és székesi templomokat gyalog barangoltuk végig. A magyar szentek kultusza, s az ehhez kapcsolódó művészeti emlékek fontos szerepet töltenek be Wehli Tünde munkásságában. Egyik korai tanulmányára hivatkozom bevezetésként: Az 1083-ban kanonizált szentek kultusza középkori művészetünkben. In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. FÜGEDI Erik. Budapest, Gondolat, 1986. 54–60, 308–309.

<sup>2</sup> JOSEPHUS DANKÓ: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*. Budapest, Franklin, 1893. 205–206; HOLL Béla: *Repertorium hymnologicum medii aevi Hungariae*. Sajtó alá rend. KÖRMENDY Kinga. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2012. (Fragmenta et codices in bibliotheca Hungariae. Subsidia 1.) 102: No. 279.

<sup>3</sup> A „Regis regum civis ave” himnusz harmadik versszakának első sora. DANKÓ 1893. i. m. 176; HOLL 2012. i. m. 199: No. 645.

<sup>4</sup> DANKÓ 1893. i. m. 238; HOLL 2012. i. m. 188: No. 600.

<sup>5</sup> A legendák európai összefüggésekben való elemzésére lásd KLANICZAY Gábor: Il culto dei santi ungheresi nel Medioevo in Europa. In: *La civiltà ungherese e il cristianesimo*. Ed. JÓZSEF JANKOVICS et al. Budapest, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Szeged, Scriptum, 1998. I. 53–64; KLANICZAY Gábor: *Az uralkodók szentsége a középkorban: Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*. Budapest, Balassi, 2000.

adott szentre vonatkozik.<sup>6</sup> A szomszédos országok liturgikus könyveinek rendszeres átvizsgálása a magyar szenteket illetően még nem történt meg, néhány jellegzetes példára mégis szeretném felhívni a figyelmet. Az 1490-ben Strassburgban kiadott gnieznó-krakkói misekönyvben<sup>7</sup> – bár a naptárban nincsenek benne – könyörgésekkel szerepel mind Szent László június 27-i,<sup>8</sup> mind Szent István augusztus 20-i ünnepe.<sup>9</sup> (Szent Imre hiányzik.) Az 1479-ben nyomtatott prágai misszálé<sup>10</sup> naptárában szintén nem szerepelnek a magyar szentek, magában a *corpus*-ban viszont helyet kapott Szent István ünnepe.<sup>11</sup> A liturgikus kultusz e kézzelfogható nyomai a közvetlen érintkezésből, a szomszédságból következnek. A lengyel és a cseh szentek ugyanígy jelen vannak a magyarországi rítusokban. A kölcsönhatás különleges példájára figyelt fel a közelmúltban Lauf Judit a Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára kódextöredékei alapján. Egyfelől a passauai rítuson belül sikerült elkülönítenie a bécsi rítust, melyben gyakran helyet kaptak a magyar szentek, másfelől úgy tűnik, hogy Sopronban bécsi rítusú szerkönyveket is használtak.<sup>12</sup>

A szent királyok bambergi kultuszának nem földrajzi, hanem történeti magyarázata van. A bambergi egyházmegyét, s magát a dómot is Szent István sógora, Gizella királyné fivére, Henrik alapította 1007-ben. Szent István ünnepe Henrik szentté avatása évében, 1146-ban jelent meg először egy bambergi liturgikus kalendáriumban,<sup>13</sup> zsolozsmája pedig kilenclekiós volt,<sup>14</sup> vagyis kiemelt fontosságú. A 14. század elején a dóm prépostja alapítványt tett, hogy az ünnepet méltóképpen ülhessék meg, a bambergi Szent Mihály-templomban pedig 1377-ben a „három magyar szent király” tiszteletére oltárt alapítottak.<sup>15</sup>

A liturgikus kultusszal kapcsolatban egy még távolabbi, éppen finnországi adalékra A. Molnár Ferenc hívta fel a figyelmemet, akinek itt is köszönetet mondok. Az első finn vonatkozású nyomtatott könyv, a *Missale Aboense*, a turkui misekönyv, mely 1488-ban Lübeckben látott napvilágot, függelékben tartalmazza a magyar szentek ünnepeit.<sup>16</sup> E meglepő jelenség magyarázata az, hogy a turkui misszálé mintapéldánya egy 1484-ben Velencében nyomtatott domonkos mi-

<sup>6</sup> A naptár és a szerkönyv különböző okokból el is térhet, ezért mindig érdemes megnézni magát a *corpus*-t is.

<sup>7</sup> *Missale Gnesnense-Cracoviense*. Strassburg, Johann Prüss, c. 1490. Budapest, Egyetemi Könyvtár, Inc. 882.

<sup>8</sup> *Oratio*: „Deus, qui beatum Ladislaum regem confessoremque tuum diversis miraculis...”; *Secreta*: „Mystica nobis prosit oblacio, Domine, que nos a reatibus...”; *Complenda*: „Refecti, Domine, benedictione solemni, quesumus, ut intercessionem...”. A nem magyarországi eredetű misszálékban a könyörgések „regem nostrum confessoremque tuum” fordulataiból a „nostrum” következetesen ki van hagyva, és így áll elő a „regem confessoremque tuum” alak.

<sup>9</sup> *Oratio*: „Deus qui beatum Stephanum regem confessoremque tuum terreni imperii...”; *Secreta*: „Laudis tue, Domine, hostias immolamus in tuorum commemoratione sanctorum...”; *Complenda*: „Refecti cibo potuque celesti, Deus noster, te supplices exoramus, ut in cuius...”.

<sup>10</sup> *Missale Pragense of 1479*. Ed. Zdeněk V. TOBOLKA. Prague, 1931. (Monumenta Bohemiae Typographica 9.)

<sup>11</sup> *Oratio*: „Deus, qui beato Stephano confessori tuo non solum regni coronam...”; *Secreta*: „Placeant tibi munera, omnipotens Deus, que tue clemencie deferimus...”; *Complenda*: „Sumpta sacrificia nos, quesumus Domine, a laqueis inimicorum nostrorum...”.

<sup>12</sup> LAUF Judit: Bécs és Sopron középkori liturgikus gyakorlatának összefüggései a soproni kódextöredékek alapján. *Magyar Könyvszemle*, 125. 2009. 273–304; Judit LAUF: Verbindungen der mittelalterlichen liturgischen Praxis in Wien und Ödenburg. *Codices Manuscripti*, 73–74. 2010. 15–30.

<sup>13</sup> Renate KROOS: Liturgische Quellen zur Bamberger Dom. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39. 1976. 105–146: 144–145. Idézi TÖRÖK Gyöngyi: Egy 15. századi imádságoskönyv a hónapképek és a magyar szent királyok ábrázolásával. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról*. Szerk. SZELESTEI N. László. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1989. 273–296: 295, 44. jegyzet.

<sup>14</sup> Georg SCHREIBER: *Stephan I. der Heilige. König von Ungarn, 997–1038. Eine hagiographische Studie*. Paderborn, Druck Bonifacius, 1938. 44.

<sup>15</sup> Uő.: *Stephan I. in der deutschen Sakralkultur*. Budapest, Stemmer, 1938. (Études sur l’Europe Centre-Orientale 15.) 24–27.

<sup>16</sup> *Missale Aboense*. Lubek, Bartholomeus Gothan, 1488. Vö. SÁMSON Edgár: Adalék a magyar liturgiátörténethez. *Magyar szentek tisztelete Finnország középkori liturgiájában*. *Pannonhalmi Szemle*, 15. 1940. 238–240.



sekönyv<sup>17</sup> volt, amelyben a magyar provincia szentjei is helyet kaptak.<sup>18</sup> A finn példa egyik tanulsága, hogy a magyar szentek jelenléte egy szerkönyvben olykor csak a véletlennek köszönhető.

Közismert, hogy a szentek kultuszának terjesztésében a zarándoklatok milyen fontos szerepet játszottak. A „három magyar szent király” németországi késő középkori zarándokkultuszának<sup>19</sup> emléke az az 1432-ben készült imádságoskönyv, melyben a betlehemi Háromkirályokhoz szóló könyörgések után egy Szent Istvánt, Szent Lászlót és Szent Imrét ábrázoló, egész lapos miniatúra található, amelyet egy Szent Istvánhoz szóló *suffragium* kísér.<sup>20</sup>

A magyar szentek legendáinak elterjedtsége a másik nyom, amelyen elindulhatunk. Csapodi Csaba a *Bibliotheca Hungarica* első két kötetében azokat a kódexeket és korai nyomtatványokat gyűjtötte össze, amelyek a középkori Magyarországon készültek vagy itt használták őket, tehát a középkori magyar könyvkultúra részei.<sup>21</sup> Nekünk viszont ezúttal azokat a legendákat kell számba vennünk, amelyek a *Bibliotheca Hungarica* gyűjtőkörén kívül estek, vagyis a magyar szentek külföldön szerkesztett, másolt, fordított, illetve a középkorban ott használt legendáit.

A Szent István-, Szent Imre- és Szent László-legendák kritikai kiadása 1938-ban jelent meg a *Scriptores rerum Hungaricarum* második kötetében.<sup>22</sup> Bartoniek Emma, a szövegek gondozója, természetesen figyelembe vett minden akkor ismert kéziratot, elkészítette a szövegek egymáshoz való viszonyát szemléltető sztemmákat, de nem foglalkozott a legendák szövegkörnyezetével és az egyes kódexek keletkezéstörténetével.<sup>23</sup> Mivel a Szent István-szöveg hagyomány a leggazdagabb, most ezt idézzük példaként. Bartoniek idejében tizenegy külföldön másolt vagy ott használt Szent István-legenda volt ismert.<sup>24</sup> Azóta Bánfi Florio 1948-ban felfedezett egy Padovában őrzött legendáriumot, amely a három magyar szent királyén kívül Szent Gellért legendáját is tartalmazza;<sup>25</sup> Vizkelety András 1968-ban feldolgozta és kiadta az első német nyelvű Szent István-legenda fordítást egy ma az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött német legendás-

<sup>17</sup> *Missale secundum Ordinem Fratrum Predicatorum*. Venetiis, Nicolaus de Franckfordia, 1484.

<sup>18</sup> *Vanhimman suomalaisen kirjallisuuden käsikirja* [A legrégibb finn irodalom kézikönyve]. Ed. Tuija LAINE. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997. 104.

<sup>19</sup> Központjai: Aachen (ahol Nagy Lajos király alapított 1367-ben kápolnát a három magyar szent ereklyéivel) és Köln (a betlehemi Háromkirályok legfőbb kultuszhelye). CSUKOVITS Enikő: *Középkori magyar zarándokok*. Budapest, História-MTA Történettudományi Intézete, 2003 (História Könyvtár, Monográfiák 20.); Gábor VARGA: *Ungarischer Wappenschild als Buchschmuck*. In: *Bayern – Ungarn. Tausend Jahre*. Ausstellungskatalog. Passau, Oberhausmuseum. Hrsg. Wolfgang JAHN et al. Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2001. I. 6.

<sup>20</sup> KÖRMENDY Kinga: Egy 1432-ből származó imádságoskönyv magyar vonatkozásai. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról* 1989. i. m. 259–272; TÖRÖK 1989. i. m.

<sup>21</sup> CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt*. I–II. *Fönmaradt kötetek*. Budapest, 1988, 1993; III. *Adatok elveszett kötetekről*. Budapest, 1994. (MTA Könyvtárának Közleményei 23, 31, 33.)

<sup>22</sup> *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*. I–II. Edendo operi praefuit Emericus SZENTPÉTERY. Budapestini, Academie Litter., 1937–1938. Az Utószót és a Bibliográfiát összeállította, valamint a Függelékben közölt írásokat az első kiadás anyagához illesztette és gondozta SZOVÁK Kornél és VESZPRÉMY László. Budapest, Nap, 1999. II. 363–460, 507–527.

<sup>23</sup> Az eredeti lista a reprint kiadás utószavában néhány tétellel ki van egészítve.

<sup>24</sup> OSZK Cod. Lat. 17, Cod. Lat. 431; Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 13; Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 60; Melk, Stiftsbibliothek, Cod. 676; Wien, ÖNB, Cod. Lat. 832, Cod. Lat. 3662; Rein (Reun), Stiftsbibliothek, Cod. 69; München, BSB, Cod. Lat. 18624; Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cod. (I) 982; Paris, Bibliothèque Mazarine, Cod. Lat. 1733.

<sup>25</sup> Florio BÀNFI: Vita di S. Gerardo da Venezia nel codice 1622 della biblioteca Universitaria di Padova. *Benedictina*, 2. 1948. 262–330. Szent István legendája az 1622 számú kódexben: fol. 128rb–132vb.

könyvből;<sup>26</sup> Nagy László pedig 1984-ben Grazban bukkan Szent István, Szent Imre, Szent László és Szent Adalbert legendáira egy gyűjteményes kötetben.<sup>27</sup> Én magam a *Legenda aurea* magyarországi recepciójával kapcsolatos vizsgálódásaim során újabb tíz olyan külföldi kéziratot találtam, amelyek tartalmazzák Szent István legendáját. A huszonnégy forrás már elegendőnek tűnik ahhoz, hogy provenienciájukból általánosabb következtetéseket vonhassunk le.

Szent István tiszteletére, mint tudjuk, három legenda készült: az ún. *Legenda maior* a szenté avatás előtt, a *Legenda minor* Kálmán király uralkodásának kezdetén, s Hartvik püspök legendaváltozata Kálmán uralkodásának végén. 1201-ben III. Ince pápa a Hartvik-féle kompilációt hagyta hivatalosan jóvá, ez vált az István-napi éjszakai *officium* kizárólagos olvasmányává. A két másik legenda ezzel teljesen kiszorult a hazai használatból.

A *Nagyobb* és a *Kisebb legenda* szövege ma négy kódexből ismert, a két legenda valamennyi kéziratban együtt hagyományozódott. Az *Ernst-kódex*ben olvasható legkorábbi változatot a 12. század közepén Magyarországon másolták.<sup>28</sup> Az eredetileg önálló könyvecske a családi reprezentáció részeként kerülhetett II. Ottokár udvarába, illetve Zavis Rosenberg tulajdonába, utóbbi IV. Béla két unokáját is nőül vette. A Rosenberg család alapította ugyanis azt a Vyšší Brod-i ciszterci kolostort Dél-Csehországban, ahol kódexünket a 13. század folyamán nagy gonddal (és kevés hozzáértéssel) végigjavították, s ahol később is folyamatosan használták.

A másik három kódex szorosabban összefügg egymással. Három monumentális (négy-, illetve hatkötetes) legendáriumról van szó, amelyek közül kettő 13., egy pedig 15. századi. Ez a híres *Legendarium magnum* a 13. századtól alsó-ausztriai ciszterci (Heiligenkreuz, Lilienfeld) és bencés kolostorokban (Melk) tűnik fel. A legendákat az ünnepek rendjében tartalmazó legendáskönyv eredetileg 12. század végi, Salzburg környéki összeállításnak tűnik, a legkorábbiban szerepel ugyanis a salzburgi püspökök névsora. Az összeállító számára mindenestre fontos volt, hogy a legendáriumban helyet kapjon a frissen kanonizált II. Henrik császár mellett Vencel, a csehek nemzeti szentje és a magyar Szent István király. A legendárium szerkesztője forrásként az *Ernst-kódex*hez hasonló mintapéldányt használt, amely a szenté avatást követően még mind a királyi udvarban, mind egyházi körökben elfogadott volt. Az említett nagy legendáskönyveket nem liturgikus célra használták, ezekből a káptalanteremben vagy a refektóriumban olvastak fel a szerzetesek számára lelki épülésül. Másolásuk mechanikus volt, ami az István-legendák esetében a szöveg-hagyomány egy önálló osztrák ágát eredményezte.<sup>29</sup>

A jelzett huszonnégy, külföldön készült vagy használt, Szent István-legendát tartalmazó kódexből húszban a *Hartvik-legenda* olvasható. Ezek közül csak néhány jellegzetes esetet mutatnék be. Kezdetben – a *Nagyobb* és a *Kisebb legenda*hoz hasonlóan – a *Hartvik-legenda* is önállóan terjedt. A legkorábbi fennmaradt példány ugyancsak Magyarországon készült a 12–13. század fordulóján, majd egyházi kapcsolatok révén hamarosan Augsburgba került, ahol egy egykorú augsburgi legendárium végéhez kötötték.<sup>30</sup> A későbbiekben is gyakran előfordul, hogy egy-egy hazai példány szerzetesrendi-kolostorközi érintkezés útján jut külföldre, ahol minden bizonnyal használatba is veszik. A recepció előrehaladottabb állapotát, valóban élő helyi kultuszt jelez, ha a legenda

<sup>26</sup> András VIZKELETY: Eine deutsche Fassung der Stephanslegenda aus dem Jahre 1471. *Magyar Könyvszemle*, 85. 1969. 129–145. (OSZK, Cod. Germ. 48).

<sup>27</sup> SZELESTEI NAGY László: A Szent László-legenda szöveghagyományozódásáról (Ismeretlen legendaváltozat). *Magyar Könyvszemle*, 100. 1984. 176–203. (Graz, Universitätsbibliothek, Cod. Lat. 1239).

<sup>28</sup> Lásd VARIJÚ Elemér: *Legendae S. Stephani regis. Szent István király legendái a legrégebbi kézirat alapján, az Ernst-kódex hasonmásával*. Budapestini, Singer és Wolfner, 1928. (OSZK, Cod. Lat. 431).

<sup>29</sup> Edit MADAS: Die heiligen ungarische Könige in zisterziensischen Legendarien am Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts. In: *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter – Das Skriptorium der Reiner Mönche*. Hrsg. Anton SCHWOB-Karin KRANICH-HOFBAUER, Bern, Peter Lang, 2005. (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A 71.) 219–229.

<sup>30</sup> OSZK Cod. Lat. 17.

beépül egy idegen legendáriumba. Erre a legszemléletesebb példa a már idézett német nyelvű Szent István-legenda, amely egy német legendagyűjteményben olvasható a megfelelő naptári helyen. Vízkelety András szerint a fordítás Bambergben készült latinul nem tudó apácák vagy laikus testvérek számára, akikre tekintettel a fordító elhagyta az eredeti szövegből a 15. századi német hallgatóságot kevésbé érdeklő 11. századi magyar bel- és egyházpolitikai részleteket.<sup>31</sup>

A 14. században fordul elő először, de a 15. században egyre általánosabbá válik, hogy Szent István nem egyedül, hanem Szent Lászlóval és Szent Imrével együtt jelenik meg a külföldi legendáriumokban is. A legkorábbi a Nagy László által felfedezett grazi kolligátum. A magyar szentek legendái valószínűleg a lövöldi karthauziaktól kerültek a seitzi kolostorba, ahol a rendi káptalanon engedélyt akartak szerezni a hazai szentek renden belüli megünnepléséhez. A legendák mindezenre a seitziek használatában maradtak.<sup>32</sup> E véletlenszerű esettel szemben a tudatos bécsi udvari reprezentáció körébe tartozik az a III. Frigyes számára készített, díszes *Legenda aurea*-kötet, amelyben kiemelt helyet kapott a három magyar szent király legendája.<sup>33</sup>

A Jacobus de Voragine által a 13. század végén összeállított legendagyűjtemény a 14–15. században lett igazán népszerű Európa-szerte. A törzsanyagot a helyi szentekkel kezdetben itt is függelékben egészítették ki, később a függelékeket beépítették a naptári rendet követő törzsszövegbe. Szent István tíz külföldön másolt és használt *Legenda aurea*-kötetben szerepel, négyben a magyar szentek közül egyedül, hatban pedig Szent Lászlóval és/vagy Szent Imrével együtt. De szinte valamennyi esetben a lengyel és a cseh szentek, Szaniszló, Adalbert és Vencel társaságában.<sup>34</sup>

Ha térképre vetítjük a magyar szentek legendáit tartalmazó kódexeket, kitűnik, hogy az osztrák és a lengyel használat dominál, ezt követik a délnémet és a cseh kódexek, majd néhány távoli, németalföldi és itáliai példa. A magyar szentek ismertségét, kultuszuk súlyát pontosan tükrözik ezek az arányok.

Ha rendi szempontból vizsgáljuk meg ugyanezeket a kéziratokat, azt tapasztaljuk, hogy a legtöbb ciszterci eredetű, rajtuk kívül még a domonkosok játszottak meghatározó szerepet a szentjeink iránti vallásos tisztelet külhoni ápolásában, terjesztésében.

A három magyar szent közül, mint említettük, messze Szent István szerepel a leggyakrabban. A korai kódexekben ez természetes is, hiszen európai szempontból Imre kevésbé volt jelentős, Szent László kultusza pedig csak a 13. században kezdődött. Az Anjou-kortól kezdve szívesen ábrázolták hármásban a betlehemi Háromkirályok mintájára a „három magyar szent királyt”, az öreg, bölcs Szent Istvánt, a középkorú, délcég Szent Lászlót és az ifjú Szent Imrét.<sup>35</sup> A legendáriumokban való együttes megjelenésük e közös kultusznak is lenyomata. Míg azonban hazai viszonylatban Szent László kultusza színesebb is, gazdagabb is Szent Istvánénál (gondoljunk önálló ikonográfiájára vagy az alakja köré fonódó néphagyományra), külföldön önállóan egyáltalán nem jelenik meg. Az országot – a határokon kívüli legendáriumokban legalábbis – elsősorban a népét keresztény hitre térítő államalapító képviseli.

### Tárgyszavak:

magyar szentek; szentkultusz; hagiográfia; liturgia

<sup>31</sup> VÍZKELETY 1969 i. m.

<sup>32</sup> SZELESTEI 1984. i. m.

<sup>33</sup> MADAS Edit: A *Legenda aurea* a középkori Magyarországon. *Magyar Könyvszemle*, 108. 1992. 93–99.

<sup>34</sup> Barbara Fleith számba vette a fennmaradt *Legenda aurea*-köteteket és valamennyi példányból kigyűjtötte az eredeti *corpus*t kiegészítő szenteket. Alább, cikkem függelékében közlöm azokat a nem magyarországi példányokat, amelyekben a magyar szentek legendái szerepelnek. Lásd Barbara FLEITH: *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda aurea*. Bruxelles, Société des Bollandistes, 1991. (Subsidia Hagiographica 72.)

<sup>35</sup> Ennek példája az idézett imakönyv is, lásd TÖRÖK 1989. i. m.

## Függelék

Szent István, Szent László és Szent Imre legendáit tartalmazó, külföldön készült vagy használt kódexek időrendben, őrzési helyük, eredetük és használatuk feltüntetésével

Őrzési hely	Típus	Kor	Eredet	Használat helye	Szent István	Szent László	Szent Imre
Budapest, OSZK Cod. Lat. 431 (Ernst-kódex)	eredetileg önálló	12. sz. vége	Magyarország	Viššy Brod OCist. Csehország	Nagyobb, Kisebb legenda	–	–
Heiligenkreuz OCist. Cod. 13	legendárium	13. sz. eleje	Heiligenkreuz OCist. Ausztria	Heiligenkreuz OCist. Ausztria	Nagyobb, Kisebb legenda	–	–
Lilienfeld OCist. Cod. 60	legendárium	13. sz. eleje	Lilienfeld OCist. Ausztria	Lilienfeld OCist. Ausztria	Nagyobb, Kisebb legenda	–	–
Melk OSB Cod. 676	legendárium	15. sz.	Melk OSB Ausztria	Melk OSB Ausztria	Nagyobb, Kisebb legenda	–	–
Budapest, OSZK Cod. Lat. 17	legendárium végéhez kötve	12/13. sz.	Magyarország	Augsburg környéke	Hartvik-legenda	–	–
Rein (Reun) OCist. Cod. 69	vegyes tartalmú	12/13. sz.	Rein OCist. (Magyarország, Sopron)	Rein OCist. Ausztria	Hartvik-legenda	–	+
Graz, UB Cod. Lat. 977	Legenda aurea (247) <sup>1</sup>	1346	Csehország OPraed.	St. Lambrecht OSB Ausztria	Hartvik-legenda	+	–
London, B. L. Arundel 33	Legenda aurea (379)	14. sz.	Mainz OCart.	Mainz OCart.	Hartvik-legenda	–	–
Wilhering OCist. Cod. 27	Legenda aurea (998)	14. sz.	Wilhering OCist. Ausztria	Wilhering OCist. Ausztria	Hartvik-legenda	–	–
Graz, UB Cod. Lat. 1239	kolligátum	14. sz. 2. fele	Lövöld OCart. Magyarország	Seitz OCart. Ausztria	Hartvik-legenda	+	+
Wien, ÖNB Cod. Lat. 832	kolligátum	14/15. sz.	Magyarország	Bécs, OPraed.	Hartvik-legenda	–	–
Budapest, OSZK Cod. Germ. 48.	legendárium	15. sz.	Bamberg	Bamberg	Hartvik-legenda németül	–	–

Őrzési hely	Típus	Kor	Eredet	Használat helye	Szent István	Szent László	Szent Imre
München, BSB Cod. Lat. 18624	vegyes tartalmú	15. sz. vége		Tegernsee OSB Bajorország	Hartvik- legenda	+	+
Wien, ÖNB Cod. Lat. 3662	legendárium, kolligátum	15. sz.	Magyarország	Mondsee OSB Ausztria	Hartvik- legenda	+	+
Bruxelles, B. R. Cod. (I) 982	legendárium	15. sz.	Rouge Cloître Németalföld	Rouge Cloître Németalföld	Hartvik- legenda	–	–
Paris, Bibl. Mazarine Cod. Lat. 1733	vegyes tar- talmú	15. sz.		Korsendonck OPraem. Németalföld	Hartvik- legenda	+	+
Padova, Bibl. Univ., Cod. Lat. 1622.	legendárium	15. sz.		Chiesa di S. Sebastiano, Róma	Hartvik- legenda	+	+
Kraków, Ar- chiv. Opraed. Cod. R XV 35	Legenda aurea (324)	15. sz. közepe	Lengyelország	Lengyelország	Hartvik- legenda	+	–
Melk OSB Cod. 1824	Legenda aurea (416)	15. sz.	Ausztria	Melk OSB Ausztria	Hartvik- legenda	+	–
Praha, N. K. Cod. XII. G. 1.	Legenda aurea (724)	15. sz.	Csehország	Csehország	Hartvik- legenda	–	–
Warszawa, B. N. Ms 3316	Legenda aurea (961)	1435	Lengyelország	Sieciechow OCist. Lublina egyházmegye, Lengyelország	Hartvik- legenda	–	+
Wien, ÖNB Cod. Lat. 326	Legenda aurea	1446– 1447	Bécs	Bécs, III. Frigyes	Hartvik- legenda	+	+
Warszawa, B. N. Ms 8041	Legenda aurea (963)	15. sz.	Lengyelország? Magyarország?	Krasnik, lateráni kanonokok, Lengyelország	Hartvik- legenda	+	+
Weimar, T. L. Ms. Fol. 18	Legenda aurea (967)	15. sz.	Németország	Németország	Hartvik- legenda	–	–

<sup>1</sup> A zárójelbe tett számok Barbara FLETH idézett könyvének függelékére utalnak.



Edit Madas

## The Central European Cult of the Hungarian “Saint-Kings” in Light of Liturgical and Hagiographic Sources

The founder of the Hungarian state, King Stephen, and his son, prince Imre (Emeric), were canonized in 1083. In 1192 King Ladislaus, who had initiated the canonization of King Stephen and Prince Imre, was himself canonized. In the Middle Ages the official liturgical cult surrounding them was restricted to the territory of Hungary. In the 14<sup>th</sup> century, as an effect of the cult of the “Three Magi”, the collective cult of the “three Hungarian Saint-Kings” began to emerge. In this essay I trace the presence of the Hungarian saints in foreign medieval liturgical and hagiographic sources. “National saints” mutually figure in the liturgical books of neighbouring countries. Furthermore, due to familial relationships, the cult appeared in more distant places, such as Bamberg, and in some centres (such as Cologne) it was nurtured by pilgrims. Hungarian saints even appear entirely unexpectedly, for instance in the Missal of Turku, which was printed in 1488. While in the Hungarian context the cult of Saint Ladislaus is more colourful and richer than that of Saint Stephen, the country is represented in foreign legendries primarily by the Apostolic King who brought Christianity to his people. In the appendix one finds a list of 24 codices that contain legends of Hungarian saints but that were copied and/or used outside of Hungary.

Marosi Ernő

## A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben

Prof. Dr. Marosi Ernő  
Művészettörténész, a Magyar  
Tudományos Akadémia tagja  
ELTE BTK Művészettörténeti Intézet,  
professor emeritus  
Kutatási területe:  
a középkor művészete  
E-mail: isoram@arthist.mta.hu

Egy, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem által 2010-ben rendezett konferenciának célkitűzése volt „idézet – parafrázis – kisajátítás” viszonyainak vizsgálata.<sup>1</sup> Igen modern célkitűzés abban a korszakban, amikor létezik egy *appropriation art*nak<sup>2</sup> nevezett, stílusiránzatnak nem, talán leginkább módszernek nevezhető, a pontos lemásolástól a karikírozó parafrázisig s a naiv azonosulástól a plágium határáig menő művészi magatartás, és amikor az idegen szövegeknek az eredetitől eltérő kontextusba helyezése csak a magyar irodalomban is olyan jelentős – gondoljunk Esterházy Péter *Harmonia Caelestis*ére, Nádas Péter vagy Parti Nagy Lajos műveire. *Si tacuisses, philosophus mansisses* – ez a közhelyként a jog által nem védett szentencia „Ha hallgattál volna, bölcs maradtál volna” fordításával csak óvatosságra intő szállóige, de mindjárt mást jelent egy ellenzéki sége miatt valamely tudományos intézetből kirúgott filozófus esetében.

Mindjárt adódna egy – itt azonnal mellőzendő – probléma is: lehet-e különbséget tenni, s ha igen, miben, stílus és módszer között. A közelmúlt fontos kiállításai hívták fel a figyelmünket például arra, hogy sok stílust éppen előszeretettel választott és olykor mániákusan követett mintaképei alapján minősíthetünk: ilyen például a reneszánsz újabban *all'antica* kifejezéssel megkülönböztetett irányzata, amelyet legvalószínűbben ugyanezen mintaképeknek más módszerű követése különböztet meg attól a stílustól, amelyet hagyományosan „északi” vagy éppen „német reneszánsznak” szokás nevezni.

Nyilvánvaló, hogy minden művészettörténet az idézet – vagy általánosabb megfogalmazással az ismétlés – ilyenfajta jelenségén alapul, mégpedig mind szinkrón, mind diakrón értelemben. Mondják: nincs művészet általában, csak művek vannak. Viszont ezek között a művek között van egy időben megfigyelhető valamilyen egyformaság, egyöntetűség is. Forma, öntet: ha nem is gondolunk rá, metaforák, s egy olyan negatív öntőforma – vagy nyomódúc: *typus* – létezését vagy legalább a gondolkodás kliséinek, szkémáinak meglétét tételezik fel, amelyek alapján típusok egész sokaságát egy időben vagy korszakban – ezúttal genetikai hasonlattal – egyivásúaknak, egyazon idearendszer elemeinek tételezhetjük fel. A típusoknak azonban történetük is van, ismét genetikai értelemben evolúción, mutációkon esnek át, s ezekből a diakrón változásokból formatörténeti, stílustörténeti, tipológiai, motívumtörténeti, ikonográfiai stb. sorokat lehet szerkeszteni – csupa történetet, amelyekből mindig a történelmet magát reméljük szintetizálni.

Itt az alapesetből, a replikából kellene kiindulnunk. Ez jól ismert alapfogalom, és rendszerint az alkotó vagy a műhely által készített másod- vagy sokadik műpéldányt jelöli azon a ská-

<sup>1</sup> Ez a tanulmány eredetileg a fent hivatkozott konferenciára készült korreferátum volt.

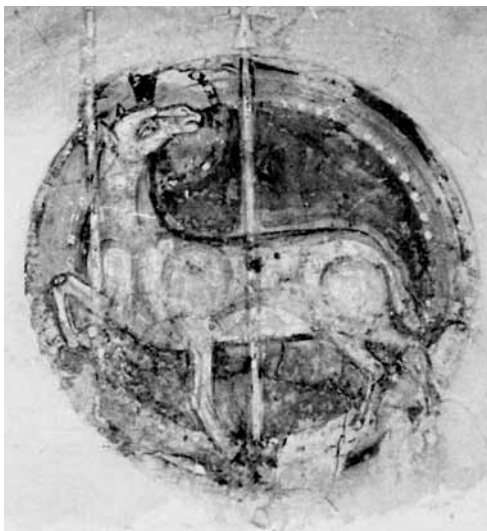
<sup>2</sup> Robert S. NELSON: Appropriation. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. NELSON–Richard SHIFF. Chicago–London, University of Chicago Press, 1996. 116–128.

lán, amelyen fokozatokként még például a kópia, illetve a variáns állnak, és feltételezi, hogy léteznek műalkotások több – vagy éppen sok – példányban is.<sup>3</sup> Másrészt viszont nem érinti az eredetiség kérdését – legalábbis a megítélés esetleges szándékát tekintve nem, de más a helyzet a sajátkezőség kritériumával, s ezen a kereskedelmet és a közvéleményt annyira foglalkoztató skálán poláris ellentéte a – szokásos jelzőjével: „ordas” – hamisítvány. Elgondolkodtató, hogy a *Magyar Nagylexikon* 2002-ben a fogalmat csak természettudományos értelemben ismeri: „mikroszkópos vizsgálatoknál akkor alkalmazott eszköz, amikor a tárgy közvetlenül nem vizsgálható” – a művészettörténész ilyen esetben reprodukcióról beszélne – „a technikai sokszorosítás korában”, aminek persze szintén van, s nagyon eltérő, biológiai értelme. Szerepel még az elektronmikroszkópiában biológiai preparátumokra alkalmazott vizsgálati eljárásként, illetve „a mikrobiológiában (mutáns) törzsiszolálási módszer”-ként, illetve a replikáció mint a DNS-nek a sejtosztódás előtti megkettőződése.<sup>4</sup> Ezt az értelmezési tartományt is jó szem előtt tartanunk, amikor elővesszük George Kubler 1962-ben megfogalmazott, magyarul éppen harminc évvel később kiadott „megjegyzéseit a tárgyak történetéről”<sup>5</sup>

Az itt címül választott fogalom nála központi szerepet játszik. Ír a műalkotások halmazában „elsődleges tárgyak és replikák” megkülönböztetéséről (az eredetiben enyhén, de lényegesen különböző, inkább a folyamat lezárhatatlanságát hangsúlyozó – s ezzel a „nyitott és zárt szekvenciák” megkülönböztetésére utaló – *Prime Objects and Replications* fejezetcímét találunk). Elsődleges tárgyakon minden művészettörténet súlypontjai, a zseniális – ez esetben helytállóbban: innovatív – nagy művek értendők. Kérdés persze, megállhatnak-e ezek önmagukban, le-

hetnek-e „korszakalkotók” magukban, hozzájuk csatlakozó replikáció nélkül. Az elsődleges tárgyak jellegének körülírására Kubler által alkalmazott egyik hasonlat, a matematikai prímszámokra való utalás („Primer jellegüket nem magyarázzák előzmények, történelmi besorolásuk titokzatos”)<sup>6</sup> ilyesmit sejtet. A másik, a javasolt biológiai megközelítés szerint mutánsnak tekinthetők, ami viszont elméletileg nemcsak folytatáshoz vezető, hanem abortív képződményeket is megenged.

Kublernél a replikáció a történetiség kulcsfogalmává vált. Magyar fordítása szerint „A történelmet kitöltő replikáció a múlt számos momentumának stabilitását máig meghosszabbítja, és mindenütt felbukkan, bármerre tekintünk is” – itt azonban a fordítók átugrottak egy nehéz passzust: „allowing sense and pattern to emerge for us wherever we look.”<sup>7</sup> Vagyis hogy ez teszi lehetővé jelentésének és alakzatának felbukkanását mindenfelé. A replikáció mint „előre nem látható változások és variációk” sorozata, az időbeli szabályosságra vonatkozik, szemben az újítással, amely az időben lezajló történelemre. Kubler további fontos és sokat vitatott, mert alighanem egyik legamerikaiasabb tézise az innovációnak nagyvárosi



1. kép. Tournai, székesegyház,  
Szent Katalin-kápolna, *Agnus Dei*, falképrészlet

<sup>3</sup> A vonatkozó fogalmakhoz lásd Replica. In: *The Dictionary of Art*. I–XXXIV. Ed. Jane TURNER. New York–London, Grove–MacMillan Publishers Ltd. 1996. XXVI. 221, illetve bővebben: Copy. Uo. VII. 830–831 (Paul DURO); Reproduction of works of art. Uo. XXVI. 227–237 (Trevor FAWCETT).

<sup>4</sup> *Magyar Nagylexikon* 15. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002. 419. (Sz. n.)

<sup>5</sup> GEORGE KUBLER: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Ford. SZILÁGYI Péter–JÁMBOR Andrea. Budapest, Gondolat, 1992.

<sup>6</sup> KUBLER 1992. i. m. 67.

<sup>7</sup> KUBLER 1992. i. m. 112.

centrumokhoz kötése s a replikációnak kapcsolatba hozása a „vidéki monotóniával” (*village monotony*), a provincializmussal s a kommercializálódással.<sup>8</sup> E kategóriákkal találkozva a közép-korkutató mindenekelőtt arra érez kihívást, hogy a modern civilizáció viszonyaival szemben tisztázza a középkori metropoliszok és a középkori vidék történeti helyét.

Kubler problematikájának illusztrációjaként kezünk ügyébe esik a 13. századi *Agnus Dei*-timpanonfaragványok jól ismert, még mindig bővülő sorozata.<sup>9</sup> Hatalmas, a kubleri értelemben tipikusan nyitott szekvenciáról van szó, amelyben már a késő antikvitás idején kialakult a kezdetben – például a berlini fehér márvány *Hetoimasia*-reliefen, vagy a ravennai Galla Placidia-mauzóleum ismert Jó Pásztor-mozaikján – jelentkező bukolikus, hellenisztikus zsáner-jelleggel szemben az apokaliptikus értelmű keresztény szimbólum. A típus csiszolódásának és szkematizálódásának korán végbement folyamatáról szarkofág-faragványok vagy a római mozaik-ikonográfia hagyományába tartozó, templomi diadalívket díszítő báránysorozatok tanúskodnak. A későbbi középkorban ez az egyik legelterjedtebb motívum – álljon itt egyetlen 12. századi példája, a tournai-i székesegyház Szent Katalin-kápolnájának falán (1. kép). A hazai példák e régióban elterjedt portáldíszítésekhez kapcsolódnak, amilyen a steiermarki St. Lambrecht apátsági templomának déli kapuzata,<sup>10</sup> s hasonló a szlovéniai Spitaličban az *ecclesia minor* déli portálja is.<sup>11</sup> Jóllehet mindkét emlék datálásában még a 12. század vége is előfordul, aligha lehet kétséges, hogy a számunkra kiindulópontként adott jáki emlék kortársai. Ez a kapcsolat nyilvánvaló a bécsi *Michaelerkirche* 1982-ben feltárt kereszthajóportálja esetében.<sup>12</sup> E sorozat kiváló – és a félköríves lunettába beírt háromkaréjos mezővel a korban igen modern, például az amiens-i székesegyházon is előforduló megoldást<sup>13</sup> idéző – tagja a jáki déli portál timpanonja (2. kép). Mint a hasonló díszítésű portálok, a gazdagabb figurális díszű portálokkal szemben mellékes helyen, egyszerűbb, szimbolikus megoldást képvisel. Kiválóságát jelzi a bárány kontrapoztot idéző mozdulata, s az is, ahogyan a háromkaréjos motívum elválasztja a triumfus égi zónáját a vegetáció és a gonosz sárkányok domíniumától, mintegy a sírás és fogcsikorgatás „külső sötét helyétől”. Egyben ez az a két



2. kép. Jáki, apátsági templom, déli portáltimpanon

<sup>8</sup> KUBLER 1992. i. m. 119–120.

<sup>9</sup> BOGYAY Tamás: Isten báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához. *Regnum*, 4. 1940–41. 94–122. Az emlékek újabb összeállítása: VALTER Ilona: *Árpád-kori téglatemplomok Nyugat-Dunántúlon*. Budapest, METEM, 2004. 185–192. kép, vö. 103–110.

<sup>10</sup> Georg KODOLITSCH: Zur Restaurierung der St. Lambrechter Stiftskirche 1974–76. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 31. 1977. 73–84; Gottfried BIERMANN: Zur Kunst der Steiermark im 12. Jahrhundert. In: *Das Werden der Steiermark*. Hrsg. Gerhard PFERSCHY. Graz, Styria, 1980. 391–419: 398.

<sup>11</sup> BIERMANN 1980. i. m. 398. Vö. Marijan ZADNIKAR: *Romanska arhitektura na Slovenskem*. Ljubljana, Državna Založba Slovenije, 1959. 78–82. Vö. *Gotik in Slowenien*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Janez HÖFLER. Ljubljana, Narodna Galerija, 1995. 37–38: No. 1 (Mario SCHWARZ).

<sup>12</sup> Hellmut LORENZ: Ergänzungen zur Baugeschichte der Wiener Michaelerkirche. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 36. 1982. 99–109; Uő.: Die Entdeckung des spätromanischen Querhausportales von St. Michael. In: *St. Michael. Stadtpfarkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988*. Hrsg. Karl ALBRECHT-WEINBERGER. Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 1988. 119–123.

<sup>13</sup> Robert BRANNER: *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*. London, Zwemmer, 1965. Pl. 6. Vö. Dieter KIMPEL–Robert SUCKALE: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*. München, Hirmer, 1985. 15–16, Abb. 7.





3. kép. Ják, Szent Jakab-kápolna, portáltimpanon



4. kép. Csemeszkopács, plébániatemplom, déli kapu, timpanon

motívum, amelyeken a provincializálódás folyamata lemérhető: a bárány egyre bánatosabban ácsorog – már a közeli Szent Jakab-kápolna hű másolatán (3. kép), majd Csemeszkopácson (4. kép), a sitkei faragványon (5. kép), egy hegyhátszentmártoni töredéken is. Ezek egyben a háromkaréjos motívum formai és tartalmi degradálódásának példái is. Máshol: Domonkosfától (6. kép) Vasalja-Pinkaszentkirályon<sup>14</sup> át egészen Somlószőlősig (7. kép) a kontraposzt győzi le a bárányt, s lassan egymaga marad meg, mint Lewis Carrollnál a fakutya mosolya. Látszólag régies ornamensei ellenére – amilyenek azonban például Böde-Zalaszentmihályfa timpanonján is előfordulnak – ebbe a sorba helyezhető a somogytúri relief is (8. kép).<sup>15</sup> Ennek a típusnak a provinciális szférára jellemző jellegvesztéssel párosuló, vad kifejezését látjuk a zalaháshágyi timpanonon (9. kép), amelynek párducként (!) való értelmezése éppúgy a fantasztikumok világába tartozik, mint a provincialitásnak pogány/népvándorlás-kori örökséggel való társítása.<sup>16</sup>

Elsőnek kívánczik az idézett sorozathoz az a megjegyzés, hogy szinte sohasem csak a közös mintakép, a jáki déli mellékkapu követéséről van szó, hanem más

elemekről is, például Csemeszkopácson fogazott béllettagozatokról, Vasalja-Pinkaszentkirályon a jellegzetes bimbós béllettagozatokról, továbbá fejezetekről is, amelyek a jáki egész épület formavilágából juttattak mintegy kivonatokat azokra a kisebb jelentőségű, többnyire téglapületekre, amelyek díszítésére ezeket a faragványokat igényelték. Emlékezzünk Kubler megjegyzésére a provinciális replikáció kommersziális motivációjáról! A keresett és ritka kőfaragványok iránti igény kielégítésére berendezkedett kőfaragók eljárás módjának jellemzésére alkalmas fogalmat keresve, azt talán műhely-szkematizmusnak nevezhetnénk.

A másik megjegyzés a provincializálódás folyamatának megítélését, illetve a helyi népi alkotóerő feltételezett lebecsülését illeti. Az úgynevezett archaizmus eredetiségként való értel-

<sup>14</sup> P. HAJMÁSI Erika: Vasalja-Pinkaszentkirály, római katolikus templom. In: *Lapidarium Hungaricum*. 6. Vas megye. II. Szerk. LÖVEI Pál. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 481–501.

<sup>15</sup> Így: *Árpád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus. Szerk. TÓTH Melinda–MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat 121.) 175: No. 99.(TÓTH Melinda). Másként és más datálással: TÓTH Sándor: Kőlaptöredék fonatkörpárban Agnus Dei és griff alakjával. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 91: No. I-32, vö. Tóth Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez. In: uo. 54–62: 59.

<sup>16</sup> Vö. FETICH Nándor: Ötvösmester hagyatéka Esztergomban a tatárjárás korából. *Komárom Megyei Múzeumok Közleményei*, 1. 1968. 157–196: 172.





5. kép. Sitke, plébániatemplom, kapu szemöldökköve



6. kép. Domokosfa, déli kapu, timpanon

mezése számára ez a szemlélet gyűlöletes. Elég itt Henszlmann Imre recepciójára utalnunk – ő ugyan is az általa Mertens-féle törvényekként emlegetett alapelvek sorában (ilyen volt a „kreáció”, a „mutáció” és a „propagáció” is) Kubler kategóriáihoz meglepően hasonló tényezőkkel számolt.<sup>17</sup>

Kubler is sokszor él a középkori építészet példájával, nem utolsósorban Viollet-le-Duc racionalizmusának példáját követve, hiszen ő is a városi környezetnek s az *esprit laïque*-nak tulajdonított döntő szerepet a gótikus építészet születésében, amelyet a 19. századi ipari forradalom szabadalmazott innovációinak mintájára értelmezett. Kublert mindenekelőtt a gótikus tér egységes belső tagolási rendszerének, illetve a súlyos, kéttornyos homlokzati építmény találkozási pontján jelentkező statikai problémának a megoldása érdekelt, a torony alatti pillérek formájának megválasztásában.<sup>18</sup> Villard de Honnecourt-nak a laoni toronyrajzhoz fűzött megjegyzése szolgált számára egy formai szekvencia felvázolásának alapjául.<sup>19</sup> Villard egy másik helye a kiindulópontja Panofsky klasszikus tanulmányának, amelynek célja egyrészt a gótikus építészetről mint megfagyott skolasztikáról szóló romantikus közhelynek értelmezése, másrészt a Viollet-le-Duc-féle racionalizmus korrekciója. Elegendő itt – s éppen az általa is tárgyalt számos formai szekvencia szempontjából – végkövetkeztetését idézni: a 13. században értelmiségiként fellépő s a racionális tervezés gyakorlatát kialakító gótikus építőmester a *modus operandi*, a skolasztikus *disputatio* kutatási és demonstrációs módszerét tekintve hasonlítható össze a skolasztikus tudóssal. Ez egyúttal – eredményét tekintve is – poláris ellentéte



7. kép. Somlószőlős, plébániatemplom, déli kapu, timpanon



8. kép. Relief Somogytúrról. Kaposvár, Rippl-Rónai József Múzeum

<sup>17</sup> Vö. MAROSI Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén. In: „Ember, és nem frakkok” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. I. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, No. 47. 13. 2006. 29–50: 44–46.

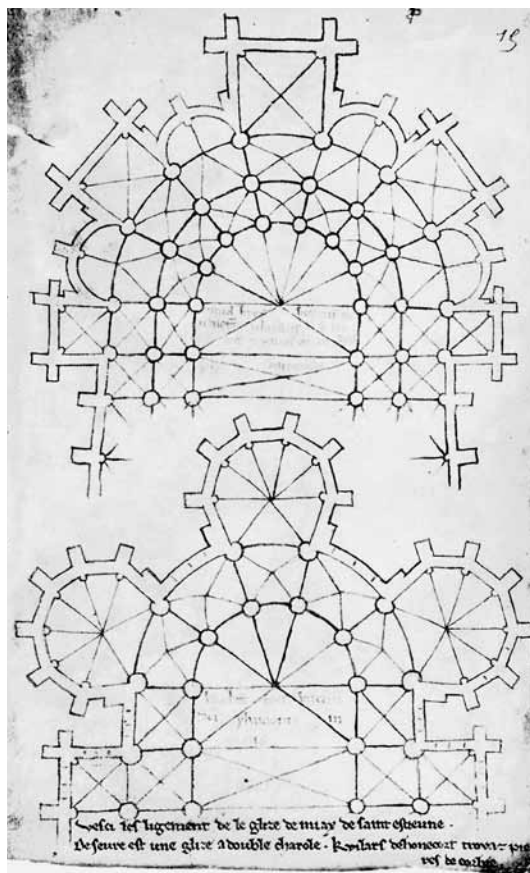
<sup>18</sup> KUBLER 1992. i. m. 63–64.

<sup>19</sup> KUBLER 1992. i. m. 82.



9. kép. Zalaháshágy, plébániatemplom, timpanon

amelyet Villard és Pierre de Corbie talált ki *inter se disputando* (10. kép).<sup>20</sup> Az összeállítás nyilván nem véletlen, mert a meaux-i alaprajz három nagy sugárkápornája ihlethette Villard-ék három négyzetes körüljárókápolnáját is. Ezeknek a rendszerből kieső óriási mérete, továbbá a félköríves körüljárókápolnák kedvezőtlen fényvezetést okozó tengelytámpillérei mutatják, hogy a tervezés minden – például a támpillérszerű falvastagításokban megnyilvánuló – körültekintése ellenére a terv az abortív invenció tipikus példája. Valószínűleg nem egészen véletlenül került egy, a ciszterci rend számára tervezett, négyszögletes rendszerű templom mellé, amely a szemközti oldalon látható. Ez körüljárósnak képzelhető el, derékszögű körüljáróval, mintegy Cîteaux III. templomának és követőinek nyomán, de kápolnákkal csak keleten.<sup>21</sup> A félköríves körüljáró-megoldás az egyenes záródású kápolnákkal talán Clairvaux III. templomának vagy Pontigny III-nak a nyomán kereshető (11. kép). A disputa két résztvevője számára az egyik tézis nyilvánvalóan a ciszterci szokás, a másik a modern katedrális-gótika lehetett, a Saint-Denis, illetve a párizsi Notre-Dame nyomán elképzelt kettős körüljáróval, amelynek külső hajója egyértelműen Chartres-t követi (12. kép), különösen abban, hogy a sekélyebb kápolnák ötsüveges boltozatai közösek a körüljáró-szakaszokéival.<sup>22</sup>

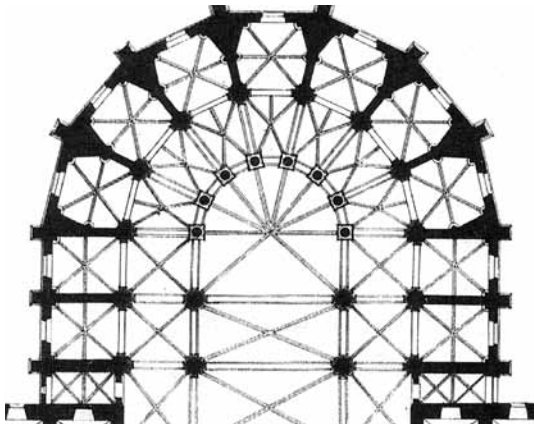


10. kép. Villard de Honnecourt vázlatkönyve, 29. oldal. Kórus alaprajz-invenció és a meaux-i St.-Pharon-székesegyház szentélyének alaprajza

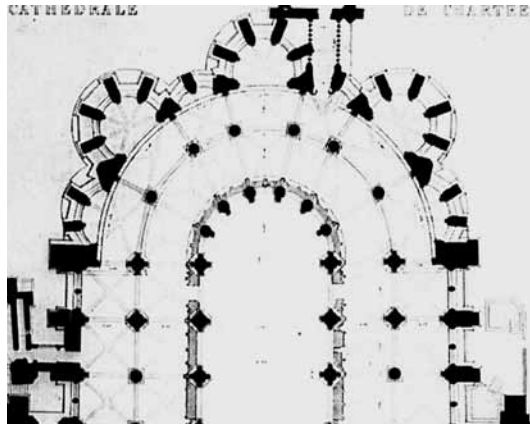
<sup>20</sup> Erwin PANOFSKY: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* [1951]. Ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Budapest, Gondolat, 1986. 39.

<sup>21</sup> Hahnloser különösen Pontigny első és átépített változatait tartotta fontosnak Villard rajza szempontjából: Hans R. HAHNLOSER: *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms.fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. (2. kiadás.) Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972. 65–67, 355–356.

<sup>22</sup> Vö. HAHNLOSER 1972. i. m. 69–72.



11. kép. Pontigny, ciszterci apátság,  
a szentély (III.) alaprajza



12. kép. Chartres, székesegyház,  
a szentélyfej alaprajza

A fenti két – kronológiailag lényegében egyidejű – példa az építészet területén mutat rá két, történelmi hovatartozásában is ellentétes magatartás, a reflektálatlan motívumhasználat és a tekintélyes premisszákból kiinduló invenció modern tudatosságának kezdetei közötti különbségre. Az azonban, hogy az invenció miben áll, maga is történeti kérdés. Legkevésbé a kompozícióban, amelyet a hang – szó – mondat nyelvtani skémájában szintaktikai jelentéssel leghamarabb Alberti festésetelmélete ruházott fel – de kérdés, hogy distinkciója mikor vált a recepció irányelvévé. Köztudott, hogy – legalábbis a metszeteinek idegen forgalmazásáért – 1506-ban Velencében szerzői jogi eljárást kezdeményező Dürer gesztusa jelzi a kompozíciós invenció személyes tulajdonjogának kezdetét, ha nem is a felhasználás szabadságának végét. A grafikákat elsőként sokszorosító elődei kifejezetten mintalapok előállításával foglalkoztak. A metszettelőképeken alapuló késő középkori kompozíciókölcsonzés szélsőségesen a modern eredetiségfogalomból kiinduló értelmezését 1937-ben Hoffmann Edith publikálta. Ugyancsak abból indult ki, hogy „Dürer-plágiumok vetik fel első ízben e portyázások illetlenségének és szellemtelenségének kérdését”.<sup>23</sup> A Gerevich Tibor középkorra visszavetített nemzetkarakterológiai felfogásával polemizáló cikk éles hangvétele érthető.<sup>24</sup> Ez azonban nem változtat azon, hogy a metszettelőképek használatát plágiumnak minősítő kritikai kiindulópontja („A motívumkölcsonzés és a másolás között egy világ fekszik”<sup>25</sup>) anakronisztikus.

A Hoffmann Edith által plágiumnak minősített Dürer-metszethasználat egyik nevezetes esete a csak 1973–1974-es restaurálásával felszínre került, Czobor Imre votívképeként (epitáfiumaként) meghatározott szakolcai táblakép (13. kép).<sup>26</sup> A kép nyilvánvalóan egy „nemes, nemzeti és vitézlő” (mindegyik sztereotip jelzőnek külön-külön hangsúlyozandó középkori jelentése van) arisztokrata megjelenítésének olyan programjába illeszkedik, amely a pihenés, a fegyverzet, a családi címer és a zászló megjelenítésében közös a kor legelőkelőbb faragott síremlékeinek reprezentatív apparátusával. A művészi eredetiség problémája kapcsán el kell gondolkodnunk azon, hogy kinek milyen szerepe lehetett a kép létrejöttében. Az arisztokrata síremlékekkel való rokonság nyilván a megbízáson alapult, s talán a holdsarlós Madonnával, s így mintegy az álom-

<sup>23</sup> HOFFMANN Edith: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. *Archaeologiai Értesítő Ú.F.*, 50. 1937. 1–30: 2.

<sup>24</sup> Vö. WEHLI Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). In: „Emberek, és nem frakkok” 2006. i. m. 205–217: 208–209.

<sup>25</sup> HOFFMANN 1937. i. m. 4.

<sup>26</sup> Anton C. GLATZ: *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie*. Bratislava, Tatran, 1983. 144–146: No. 64.



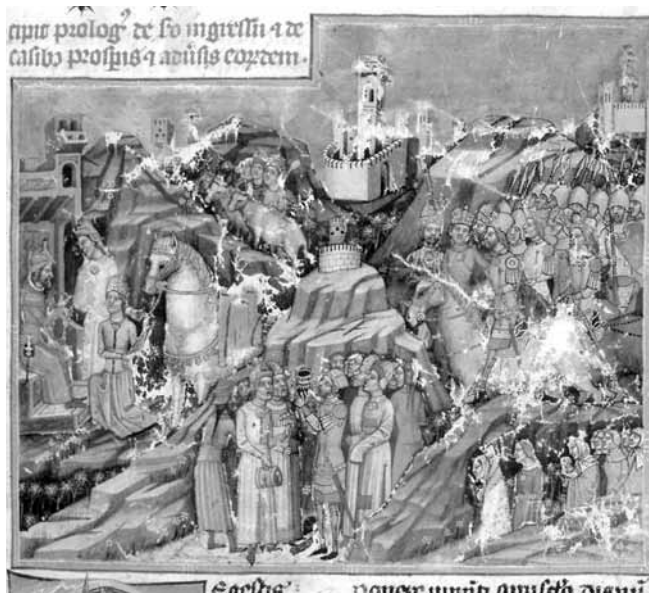


13. kép. (Czobor?)-epitáfium Szabolcáról. Bratislava, Slovenská Národná Galéria

ségű esetre a receptív innováció megjelölést javaslom.

És mivel fejtegetéseimnek az volt a célja, hogy bizonyítsam: a történelem szubjektumai emberek, s nem a tárgyak szekvenciái, nem is a formák változásai, vagy focilloni értelmezésükben: életük, a változó befogadás még egy, immár közismertté váló példáját is idézem.<sup>27</sup> A Képes Krónika Magyarok bejövetele-képe (rubrikája szerint a magyarok második bejövetele) 1358 táján sok, ugyancsak innen-onnan kölcsönzött motívumnak egy jellegzetes, Gerhard Schmidt által a Vencel-kéziratok leírásában „mélyút-tájnak” nevezett, itáliai eredetű tájkompozícióban<sup>28</sup> való egyesítésével keletkezett (14. kép). Ez tar-

lítás motívumával való, kétségtelenül innovatív bővítés szándéka is. Kérdés, ki proponálhatta Dürer-metszetek felhasználását: ha a Madonna csillagkoronával (1508) esetében a megbízó is szóba jöhet, egyéb motívumok kiválogatását inkább a festőnek lehet tulajdonítani. Anton Glatz, aki a metszetelőképeket helytállóan azonosította, a fekvő lovaggal kapcsolatban Dürer gyalogos Szent György-rézmetsetére utalt. A vélelmezett plágium felelőssége bizonyára megoszlik a megrendelő és a festő között – a kép így a magyarországi Dürer-recepció fontos dokumentuma. Persze nem emelkedik a müncheni Paumgartner-oltár magaslátára. A magyarországi környezetben mégis joggal szólhatunk innovációról – úgyszólván a bulgakovi másodrendű frissesség értelmében – annak ellenére, hogy mind Hoffmann Edith kényes kvalitásérzékének, mind Kubler szempontjainak igazat kell adnunk. Az itt tárgyalt, nyilvánvalóan nem tisztán művészi jelentő-



14. kép. A magyarok bejövetele.  
Képes Krónika, OSZK Cod. Lat. 404, fol. 11r

<sup>27</sup> MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1995. 63–64; Uő.: *A gótika Magyarországon*. Budapest, Corvina, 2008. 31, 55–56.

<sup>28</sup> GERHARD SCHMIDT: *Kunsthistorischer Kommentar*. In: *Die Wenzelsbibel. Kommentar*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1998. 182.

talmazza a harcosok bevonulását, a víz megköstölését, s a margókon a közembereket: gyermekeiket hátukon, ölükből cipelő asszonyokat, állataikat hajtó pásztorokat, a bal szélén pedig a Szvatoplukkal kötött alku, az erősen a trójai faló történetére emlékeztető fehér-ló-monda epizódját. 1488-ban – s ez erős érv a Krónika előképként való felhasználása mellett, illetve franciaországi őrzésének feltételezése ellen – a Thuróczi-krónika brünni kiadásában e kompozíció elemeit használták fel (15. kép). Valami megmaradt a „mélyút-tájból”: egy szorosban foglyokat hajtának. A lovagló vezérek az itt-ott a Krónika képén is feltűnő, de egészében nagy szerepet játszó keleties jelleg alapján modernizált, a 15. században közkeletű, törökös viseletet kaptak, valamint hét fantasztikus zászlót. A fordított perspektíva szabályai szerint átszerkesztve az előtérben helyet kaptak az asszonyok, s ide kerültek a kanászok és a gulyások is. A fametszeten két címerpajzs, a sávozatos magyar, illetve a pólyás osztrák figyelmeztet a korra, Mátyás ausztriai uralmára. Nyilvánvaló, hogy a Képes Krónika kompozíciója lényegében megfelelt a 130 évvel későbbi illusztráció-igénynek, esetleg már forrásértéket is nyert, s legfeljebb némi modernizálásra szorult.

A Thuróczi-krónika ugyanabban az évben megjelent augsburgi kiadásában viszont lényegesen kvalitásosabb és egyebek között a fordított perspektíváról is lemondó, látványhűbb ábrázolásban (16. kép) a nyilvánvalóan alapul vett brünni fametszet elemei jelennek meg átszerkesztve. A törökös jelleg itt még nyilvánvalóbb, s az epizódok foglyok, nők és gyermekek, valamint állatok elhajtását ábrázolják. A dicsőséges honfoglalás képéből itt már „A tatárok bejövetele” lett, a nagyméretű fametszetet ugyanis Rogerius *Siralmas éneke* előtt alkalmazták úgy, hogy a fekvő formátumú illusztrációt el kellett forgatni. A téma megváltozásával az egész kompozícióból csak egyetlen elem maradt meg, a modernizált s a törökre aktualizált, keleties jelleg. Az augsburgi kiadónak alighanem közömbös volt a kép eredeti jelentése, s ha talán nem is a török veszélyt kívánta hangsúlyozni a tatárjárásra való utalással, üzleti számítását az érdekességben és egyben a kéznél lévő előkép hasznosításában remélhette megtalálni.

#### Tárgyszavak:

replika a középkori művészetben; *Agnus Dei*-faragványok; Villard de Honnecourt; Dürer: *Madonna csillagkoronával* (1508); Képes Krónika (Budapest, OSZK, Cod. Lat. 404); Thuróczi-krónika; Viollet-le-Duc; George Kubler



15. kép. A hét magyar vezér (fametszet). Thuróczi-krónika, Brünn, 1488



16. kép. A tatárjárás (fametszet). Thuróczi-krónika, Augsburg, 1488



Ernő Marosi

## Begriff und Bedeutung der „Replikation“ in der mittelalterlichen Kunst

Der vorliegende Aufsatz entstand 2010 als Beitrag zu einer Tagung der Péter Pázmány-Katholischen Universität in der die Begriffe von Zitat, Paraphrase und Enteignung in einem breiteren kunsthistorischen Rahmen besprochen wurden. Das Ziel unserer Erörterungen war, aufzuzeigen, dass die Repliken – entgegen der Auffassung von George Kubler, der strikt zwischen innovativen *prime objects* und *Replications* unterscheidet und zumindest für das Mittelalter – eigentlich das Medium des Stils für die mittelalterliche Kunstgeschichte bedeuten. Der Fragenkomplex wurde aufgrund einiger Beispiele aus der mittelalterlichen Kunst Ungarns diskutiert.

Zuerst wurde die Reihe von eher provinziellen Portallunetten des 13. Jahrhunderts mit Lamm Gottes-Darstellungen aufgeführt, die eine mächtige kublersche „offene Sequenz“ in Europa und in Nachbar gebieten Ungarns bilden, und an deren Beginn wohl das Südportallunette der Abteikirche von Ják steht. Es handelt sich um eine elementäre Kompaktheit der Ikonographie, die das gesamte anagogische Gehalt der Darstellung auf ein Zeichen reduziert. In der provinziellen Nachfolge findet man einen weiteren Reduzierungsprozess auch des Stils, wodurch scheinbar archaisch anmutende, oft die Forscher irreführende Gebilde entstehen. Statt Originalität der Volkskunst ist in diesem Fall angebracht, von einer „Kommerzialisierung“ d.h. von Serienarbeiten von Werkstattmitgliedern sekundärer künstlerischer Bedeutung zu sprechen.

Eine andere Bedeutung gebührt wohl dem von Panofsky als Parallele zur Disputation als *modus operandi* der Scholastiker gekennzeichneten Plan eines Chors von Villard de Honnecourt und Pierre de Corbie, dessen Vorbilder in Saint-Denis und Paris (doppelter Umgang) bzw. in Chartres (Kranz von alternierenden Kapellen) sowie in Zisterzienserkirchen (rechteckige Kapelle) zu suchen sind. Diese „gebildete“ Vorgehensweise mit Inventionen, die keineswegs als Privateigentum der Erfinder zu betrachten sind, wurde in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung öfters diskutiert, wobei der moderne Vorwurf des „Plagiats“ auch zur Grundlage von Qualitätsurteilen gelegt wurde.

Ein charakteristisches Beispiel von solchen Verfahren stellt das als Votivbild oder Epitaph von Imre Czobor aus Szakolca/Skalica (Bratislava, Slovenská Národná Galéria) dar, in der eine ganze Reihe von Dürer-Holzschnitten (bis 1508) für verschiedene Details in Anspruch genommen wurden. In diesem Fall scheint es angebracht, von einer rezeptiven Innovation zu sprechen. Fraglich bleibt allerdings, ob diese Bezeichnung die Attitüde des Auftraggebers oder die Werkstattpraxis charakterisieren kann.

Das letzte Beispiel betrifft die Rezeption einer Illustration der Ungarischen Bilderchronik (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, Cod. Lat. 404). Die Landnahme der Ungarn im gegen 1358 illuminierten Pergamentkodex wurde 1488 als Vorbild für neu komponierte Elemente einer Holzschnitt-Illustration der Brünner Ausgabe der Thuróczi-Chronik verwendet. Allerdings handelt es sich um eine Modernisation des ursprünglichen Bildes, durch Einführung von Bannern und zwar immer noch (aber türkisch) orientalisierender Tracht und als Hinweise auf die Zeit des Matthias Corvinus durch die Anbringung eines ungarischen Balken- und eines österreichischen Bindschildes. Diese modernisierte Version, die nach mehr als 130 Jahren wohl als „authentische“ Darstellung galt, wurde im gleichen Jahr für die Augsburger Edition mit mehr ausgeprägtem türkischen Charakter nachgeschnitten und vor der gedruckten Ausgabe des *Carmen miserabile* des Rogerius gestellt. So erhielt die Komposition einen neuen thematischen Bezug auf den Mongoleneinfall von 1241/42 – was sowohl durch die Aktualität als auch durch verlegerischen Kalkül motiviert gewesen sein mag.

Mikó Árpád

## Fáncsi Imre armálisa (1511) és két Budán illuminált, kottás díszkódex

Dr. Mikó Árpád

Művészettörténész, főosztályvezető

Magyar Nemzeti Galéria,

Régi Magyar Gyűjtemény

Kutatási területe: magyarországi

reneszánsz művészet, 15–17. század

E-mail: miko.arpad@gmail.com

II. Ulászló király 1511. szeptember 16-án címeres nemeslevelet adományozott fáncsi Fáncsi Imrének (*Emericus Fanchy de*

*Fanch*) Budán (1. kép). A címerszerzőről nem tudunk sokat; a címerképben látható levágott török fej arra enged következtetni, hogy a törökökkel szemben tanúsított vitézsége is oka lehetett megadományozásának. 1519 tavaszán tagja volt annak az Itáliába küldött követségnek, amely Werbőczy István vezetésével azon fáradozott, hogy előmozdítsa II. Lajos király német-római császárrá választását. Márciusban tárgyaltak Velencében, majd Ferrara és Firenze érintésével áprilisban megérkeztek Rómába. Küldetésük persze nem járt sikerrel, de X. Leó pápa mindhárom követet római lovagi rangra emelte.<sup>1</sup>

A címeres nemeslevél, amely szerencsére fennmaradt, nem tartozik a közismert Jagelló-kori armálisok közé. Ennek elsődleges oka kétségtelenül az lehet, hogy nem Budapesten az Országos Levéltárban, de még csak nem is Magyarországon őrzik, hanem a brünni állami levéltárban.<sup>2</sup> Pedig szép darab, s már csupán kvalitása okán is megérdemelte volna,



1. kép. Fáncsi Imre címeres nemeslevele. II. Ulászló, 1511. december 16., Buda. Brno, Státní Archiv v Brne

<sup>1</sup> A címerszerző – úgy látszik – nem viselt udvari hivatalt (BÓNIS György: *A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1971 nem említi), viszont a Werbőczy vezette köznemesi párthoz tartozhatott. Fáncsi Imrét az 1518. évi tolnai országgyűlés Werbőczy mellé választotta a pápához küldendő követség tagjaként. 1519 márciusában érkeztek Velencébe, majd Ferrarán és Firenzen keresztül haladva áprilisban érkeztek meg Rómába (FRAKNÓI Vilmos: *Werbőczy István 1458–1541*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1899. 144–159; FRAKNÓI Vilmos: *Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római szent-székkal*. I–III. Budapest, Szent István Társulat, 1901–1903. II. 327–328). Fáncs, ahonnet Fáncsi Imre származott, a Fejér megyei Fáncs, amely ma pusztá Sáregres határában. Vö. CSÁNKI Dezső: *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*. III. Budapest, MTA, 1897. 327; Kiss Lajos: *Földrajzi nevek etimológiai szótára*. I–II. (Negyedik, bővített, javított kiadás.) Budapest, Akadémiai, 1988. I. 440.

<sup>2</sup> Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), DF 249.398. Az eredeti: Csehország, Státní Archiv v Brne. Seilernové: Rodinný Archiv (Archiv Révayu a Serényiu). (MNL OL, U 472.)

hogy ráterelődjék a szakmai körök figyelmébe. A címerpajzsban nyitott koronából növvő, törött nyelű zászlós lándzsát markoló jobb kar látható, amely a lándzsa hegyét egy levágott török fej bal szemébe döfi úgy, hogy az a fej jobb füle mellett bukkan ki. A pajzsban a heraldikai jobb oldalon apró, hatszirmú rozetta, a bal oldalon pedig holdsarló látható. A pajzsfőn nyugvó sisakon nincsen sisakdísz, csupán szimmetrikusan széthajló akantuszlevelek csokra. A sisakról leomló, szertecsapódó sisakfoszlány szintén szimmetrikusan hajladozó, gazdagon tagolt levelekből álló, ornamentális lomb. A pajzs egyenesen áll, és a sisak enyhe fordulatától eltekintve az ábrázolás tengelyesen szimmetrikus. Jóllehet a heraldikus kompozíció minden eleme természeténél fogva tradicionális megformálású, a miniatúrát mégsem lehet tisztán gótikus stílusúnak tartani, sőt.

Az armális különleges vonását az elegáns széldíszítménynek köszönheti, amely a címerkép mellett (heraldikailag) jobbra indul, és hosszan (bár nem végig) fut a szöveg mellett. Végig növényi elemekből álló, tengelyesen szimmetrikus kompozíció: vékony szárra fűződő, mindig szimmetrikusan kétfele hajló, stilizált akantuszlevelek és virágok egymás fölötti, váltakozó színű sora. Az egymás felé forduló, kecses virágok – finoman ívelő szárukon keskeny kacsokkal –, a visszapöndörődő végű, szabdalt szélű akantuszlevelek, kehelyszerű levélcsoportok rajza, a lap síkjában maradó kompozíciója a 15. század végi firenzei miniatúrafestészet mintáit idézi. Elsősorban Attavante invenciói tükröződnek itt: a keskenyebb helyekre szánt széldíszeké és a szövegghasáboakat elválasztó sávoké. A Fáncsi-címerkép fölött apró, nyitott korona lebeg, gyűrűjéből két rózsaszál hajlik kétfelé, közepükön egy-egy szimplaszirmú virág nyílik, végükön egy-egy bimbó ring. A csipkézett szélű levelekkel ékes, lenyesett rózsaaágaknak a flamand óraskönyvekből ismert naturalizmusát a tengelyes szimmetria egy másik szférába emeli át. Az olasz előképet követő széldísz koronázó virágra pillangó szállt, ugyancsak a flamand óraskönyvek távoli lapjairól érkezve. A címerpajzs két oldalán aláhulló vagy a sisak mellett föllobbanó foszlányok is a heraldikai konvenciót követik; a hagyományos részletformák azonban hibátlanul szimmetrikus kompozícióba rendeződnek össze.

Az armalist Radocsay Dénes regisztrálta a reneszánsz címeres nemeslevelekről írott közleményének adattárában,<sup>3</sup> a hatalmas anyagot sok szempontból elemző tanulmányában azonban nem említette.<sup>4</sup> Pedig a lapszéldísz oly karakteres, hogy e művet bízvást besorolhatta volna az egyébként általa kreált Csicsery-armális mestere *œuvre*-jébe. A szükségnevet adó címeres nemeslevél, csicseryi András fia László (*Ladislaus filius condam egregii Andree de Checher*) armálisa 1505. november 15-én kelt Budán.<sup>5</sup> A címerkép-miniatúra kissé elázott, de néhány helyen (főleg a heraldikai jobb oldalán) megmaradt az eredeti felület is, tehát fogalmat alkothatunk a kép hajdani kvalitásáról. Az egykor függőleges aranyvonalkákkal borított mélyvörös háttéren kék, zöld és (arany csúcspénnyekkel modellált) világosbarna színű sisakfoszlányok lebegnek; a címerábra erősen hiányos.

Arra a kérdésre, hogy Radocsay Dénes valamennyi attribúcióját helyesnek tartjuk-e ma is, bármely válasz vitatható. A címerképek erősen sztereotip ábrázolások, és formuláik nem nagyon engedik meg az egyéniség szabad kibontakozását. Legfeljebb a csekély figurális címerábra alkalmas a stíluskritikai vizsgálatra. A heraldikus konvención kívül eső lapszéldíszek, amelyek olykor feltűnnek ezeken az okleveleken, jobban attribuálhatók. Radocsay ezek között helyesen szolgált választani. Emiatt gondolom, hogy a brünni armalist azért nem sorolta be a Csicsery-armális mestere *œuvre*-jébe, mert az – alább részletezendő – antifonále budapesti töredékei nem voltak

<sup>3</sup> Dénes RADOCsAY: Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. II. *Acta Historiae Artium*, 12. 1966. 71–92: 78.

<sup>4</sup> Uő.: Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. I. *Acta Historiae Artium*, 11. 1965. 241–264.

<sup>5</sup> Budapest, MNL OL, DL 32.062. RADOCsAY 1966. i. m. 74.

előtte ismereteseek. Az OSZK A 23/3 jelzetű fragmentumait ugyanis csak 1979-ben azonosította Dobszay László,<sup>6</sup> s egyik lapszéldíszét Szendrei Janka közölte (csonkán) 1981-ben.<sup>7</sup> Mindkét iniciálét lapszéldísszel együtt a *Pannonia regia*-kiállítás katalógusában publikáltuk először, 1994-ben.<sup>8</sup>

Az 1505/1506–1511-ben Budán kiadott címeres nemeslevelek reneszánsz növényi ornamentikája egymásba kapcsolódó, egymásból sarjadó akantuszindákból és -levelekből alakul, stílusukat az erős színek és az arany élfények használata, szigorúan szimmetrikus kompozíció és következetes színváltás jellemzi. A Fáncsi-armálison kívül még hármat gazdagít hasonló stílusú lapszéldísz. Kompozíciójuk más, mint az imént látott, de mindháromé szinte hajszára ugyanaz, és mindhárom 1507-ben keletkezett. A legismertebb gersei Pető János címereslevele.<sup>9</sup> A megadományozott a királyné ajtónállómestere, majd a gyermek II. Lajos udvarmestere volt, ezért is kerülhetett – egyedi megoldásként – a címerkép fölé II. Ulászlónak és két gyermekének – Lajosnak és Annának – részletezőn megfestett miniatúra-képmása. A lapszéldísz festője mindössze öt színt használt: azurit kéket, sötétvöröst, hideg világoszöldet, lilát és sápadt sárgát; aranyozás csak a sárgára és a vörösrre került. A másik – időben a legelső – a brassói bírónak, Johannes Schyrmernek adományozott nemeslevél, amelyen a pajzsot sárkány öleli körül (2. kép).<sup>10</sup> A harmadik enyingi Török Imre bárói oklevele.<sup>11</sup> Ennek széldísz is ugyanazt az ornamentális kompozíciót ismétli, mint az előzők, de sokkal kopottabb, rosszabb megtartású. A zöld és kék színek zöme leázott, csak a sötétvörös – rajta az aranyozással – maradt meg jobban. Jól tanulmányozhatóvá vált viszont az érzékeny

<sup>6</sup> DOBSZAY László: A „Budai Antiphonále” megtalált töredékei. *Zenatudományi dolgozatok*, 1978. Budapest, 1979. 35–39.

<sup>7</sup> Az A(ve)-iniciáléhoz tartozó széldíszet először közölte SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1981. (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 1.) 52. kép, a lapszéldíszhez tartozó – az 1994-es restaurálásig külön álló – iniciálét Uő.: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*. Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1983. (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 4.) 31e kép.

<sup>8</sup> A restaurált A(ve)-iniciálé a hozzá tartozó széldísszel együtt (fol. 6. és 9), valamint a H(odie)-iniciálé (fol. 10.) (színes) képe először megjelent: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 427–428: No. IX-12. (MIKÓ Árpád). A töredékek restaurálását az OSZK műhelyében végezték (Ballagó Lászlóné). A munkát – amit Karsay Orsolya szíves engedélye és a Magyar Nemzeti Galéria anyagi támogatása tett lehetővé – e sorok írója kezdeményezte és kísérte figyelemmel (1994). A még restaurálatlan töredékekről Szepsy-Szücs Levente készített felvételeket, ezek xeroxmásolatait szétvagdosztam, majd – Dobszay László publikációja alapján – helyes sorrendben összemontíroztam, s ezt kapták meg forgatókönyvként, munkájuk könnyítéseképp, a restaurátorok. Az A(ve)-iniciálét hordozó lapot végül nem illesztettük össze egyetlen bifólióvá a hozzá tartozó széldísszel, mert a zenetörténeti publikációban – amely alighanem csak fotók alapján készült – a széldísz sávja nem egy bifólió csonka első lapjaként, hanem fólíó (vagyis valójában a bifólió hátsó lapjának) iniciálé nélküli széldíszeként jelent meg. (A problémát annak idején a katalógusban jeleztem.) Az OSZK kódextöredékeinek jelenleg folyó feldolgozása során a két különálló lap egy ívfűzet második levél-párjaként (fol. 6–fol. 9) kerül a katalógusba. Az Antifonále-töredékeket Lauf Judit írja le. E helyütt is szeretném megköszönni Lauf Juditnak szíves segítségét; a vele folytatott inspiratív beszélgetések sokat lendítettek – és javítottak – dolgozatomon.

<sup>9</sup> Gersei Pető János címeres nemeslevele, II. Ulászló király, 1507. november 22. Buda. Budapest, MNL OL, DL 86.051. ÁLDÁSY Antal: *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címereslevelei*. II. 1–2. 1092–1600. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, 1923–1930. (Catalogus Bibliothecae Musei Nat. Hungarici. II. Litterae armales. 2. fasc. [1]–[2.] 68–69: No. 73; RADOCSAY 1965. i. m. 252, 4. kép; RADOCSAY 1966. i. m. 76; NYULÁSZINÉ STRAUB Éva: *Öt évszázad címerei a Magyar Országos Levéltár címereslevelein*. Budapest, Corvina, 1987. 51: XXXV. tábla, 125; *Pannonia regia* 1994. i. m. 473: No. IX-54 (ÉRSZEGI Géza–MIKÓ Árpád); NYULÁSZINÉ STRAUB Éva: Mohács előtti címereslevelek. In: *Studia professoris – professor studiorum. Tanulmányok Érszegi Géza hatvanadik születésnapjára*. Szerk. ALMÁSI Tibor–DRASKÓCZI István–JANCSÓ Éva. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2005. No. 202; SZOVÁK Kornél: Gersei Pethő János címerbővítő armálisa. *Turul*, 83. 2010. 97–103. Lásd még folyóiratunk ez évi 1. számában Gulyás Borbála tanulmányát.

<sup>10</sup> Johannes Schyrmer címeres nemeslevele, II. Ulászló király, 1507. január 15., Buda. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület egykori Levéltára. (MNL OL, DF 254.920.) BALOGH Jolán: *Az erdélyi renaissance*. I. Kolozsvár, Erdélyi Tudományos Intézet, 1943. 320, 227. kép; RADOCSAY 1966. i. m. 75, 8. kép.

<sup>11</sup> Enyingi Török Imre és fiai, Miklós és Bálint bárói oklevele, II. Ulászló király, 1507. augusztus 25., Buda. Budapest, MNL OL, DL 50.244. ÁLDÁSY 1923–1930. i. m. 66–67: No. 72; RADOCSAY 1966. i. m. 76, 9. kép.



vonalvezetésű – csupán a kontúrokat jelölő – alárajzolás. Radocsay Dénes ugyanezen műhely munkái közé több más címeres nemeslevelet is besorolt, ezekre azonban csak a címerképet festették rá, szédíszít nem. Ilyen például a Hegyi Istvánnak, Csutos Lászlónak és Ferencnek adományozott (1508),<sup>12</sup> amelynek mélytűzű színei épek maradtak; a Vátyoni (*de Wathyon*) Mátyásnak adott (1511),<sup>13</sup> amely szinte teljesen ép, és csak kék és tűzpiros színeket használ az aranyon kívül; vagy a mártonfalvi Cseh Jánosnak, Gábornak és Mihálynak adományozott címeres nemeslevél (1514).<sup>14</sup> Ez esetekben visszafogottabb volt a megrendelői igény, talán nem függetlenül a megadományozott anyagi lehetőségeitől.

A Csicsery-armális mesterének *œuvre*-je egyébként jócskán belenyúlik az 1510-es évekbe, és a Fáncsi-armális is jól illik az időrendi sorba.



2. kép. Johannes Schyrmer címeres nemeslevele.

II. Ulászló, 1507. január 15., Buda.

Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület egykori levéltára

A Jagelló-kor egyházi művészeti reprezentációjának fontos részét képezték a nagyméretű liturgikus díszkódexek. A késő középkor e monumentális sorozatokban foglalta össze a nagy egyházmegyei – vagy szerzetesi – központok teljes zenei hagyományát.<sup>15</sup> Tisztán reneszánsz és tisztán gótikus díszű egyaránt akad közöttük, a két stílus vegyülékére ritkábban akad példa. A nagy kódexek zöme azonban hamarosan elpusztult, néha csak szétszóródott töredékekből ismerünk egy-egy székesegyházi – vagy kolostori

– használatra szánt szerkönyv-sorozatot. A 16. század első évtizedének két legjelentősebb reneszánsz könyvfestészeti emléke is csupán fragmentum: egy csonka antifonále és egy még jobban megcsonkított pszaltérium. Mindkét kódexet – a művészettörténeti és zenetörténeti szak-

<sup>12</sup> Hegyi István, Csutos László és Ferenc címeres nemeslevele, II. Ulászló király, 1508. április 9., Buda. Veszprém, Veszprém Megyei Levéltár, Hegyi család 68 (MNL OL, DF 282.764). ÁLDÁSY 1923–1930. i. m. 69–70: No. 74; RADOCsAY 1966. i. m. 77, 10. kép.

<sup>13</sup> Vátyoni Mátyás (*Mathias de Wathyon*) címeres nemeslevele, 1511. május 25., Buda. Budapest, MNL OL, DL 29.089. RADOCsAY 1966. i. m. 78, 14. kép.

<sup>14</sup> Néhai mártonfalvi Cseh Márton fiai, János, Gábor és Mihály címeres nemeslevele, II. Ulászló király, 1514. november 30., Buda. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület egykori levéltára (MNL OL, DF 254.921). ÁLDÁSY Antal: *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címereslevelei*. [I.] 1200–1868. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, 1904. (Catalogus Bibliothecae Musaei Nat. Hungarici. II. Litterae armales [I.]) 448–449: No. III. (DXCIX.); RADOCsAY 1966. i. m. 79–80, 17. kép.

<sup>15</sup> SZENDREI 1981. i. m. 31–32.



irodalomban sokszor mint „Budai Antiphonale”<sup>16</sup> vagy mint „Budai Psalterium”<sup>17</sup> szerepelnek – dallamanyaga alapján az esztergomi rítushoz kapcsolta a magyar zenetörténeti kutatás,<sup>18</sup> ami teljesen egybevág azzal a művészettörténeti megfigyeléssel, hogy az e kódexeket dekoráló miniátor-műhelynek a királyi kancellária mellett kellett tevékenykednie. A töredékes kódexek megrendelőjéről természetesen nem tudunk semmit; viszont mindkét darabot kétségtelenül ugyanabban a műhelyben illuminálták, amelyben több címeres nemeslevelet is a 16. század elején, Budán.

A Pszaltérium erősen hiányos, csonka kódex az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban.<sup>19</sup> Mindössze két olyan iniciáléja van, amelyhez lapszéldísz csatlakozik. A fol. 26r *B(enedictus)*-iniciáléja a lap középső szakaszán áll. A betűt magában foglaló mező két sarkától két, egymást keresztező, hullámos akantusz-inda indul, amelyek közepén egy-egy világossárga rozetta, végükön pedig akantuszvirág nyílik. A fol. 40r *C(onditor)*-iniciáléja (3. kép) igen nagy méretű (98×95 mm). Ez is középtűt helyezkedik el, s közepéhez akantuszlevél-csokor illeszkedik, amelyből lefelé és fölfelé is egy-egy hullámozó, virágos inda kanyarodik ki. A lapos akantuszlevél-kehely öt- és hétujjú, sötétvörös levelekből áll össze, s közepéből keskeny, kék levéltölcsér hajlik ki, amelyből lefelé sárga, fölfelé vörös inda sarjad. Mindkét indát vékony levelek kísérik, s visszaforduló, spirálisan kanyarodó águkon egy-egy virág ül. A *B(enedictus)*-iniciálét kísérő indák hasonló kialakításúak. A fő motívum mindkét helyen az akantuszindá és az akantuszlevél, amelyek egymásból nőnek ki, s amelyek elemenként



3. kép. *C(onditor)*-iniciálé.

Pszaltérium, fol. 40r (restaurálás előtt).  
Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár

<sup>16</sup> Bratislava, Archív mesta Bratislavy, EC Lad. 6, EC Lad 2/48–49; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Töredékek, A 23/3. DOBSZAY 1978 (1979). i. m. 35–39; JÚLIUS SÓPKO: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin, Matica Slovenská, 1981. (Stredoveké kódexy slovenskej proveniencie 1.) 51–52: No. 7; SZENDREI 1983. i. m. 78; *Pannonia regia* 1994. i. m. 427–428: No. IX-12 (MIKÓ ÁRPÁD); *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. I–II. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ ÁRPÁD–VERŐ MÁRIA. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. I. 74–75: No. I-13 (MIKÓ ÁRPÁD); *Renesancia*. Katalóg výtavy. Ed. ZUZANA LUDIKOVÁ. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2009. 26–27: No. 1.3.17–3.19 (ZUZANA LUDIKOVÁ); JURAJ ŠEDIVÝ: *Gotische Minuskel in Handschriften aus dem Königreich Ungarn*. In: *Magistrae discipuli. Tanulmányok Madas Edit tiszteletére*. Szerk. NEMERKÉNYI ELŐD. Budapest, Argumentum, 2009. (A Magyar Könyvszemle és a MOKKA-R Egyesület Füzetei 2.) 279–289: 287–288.

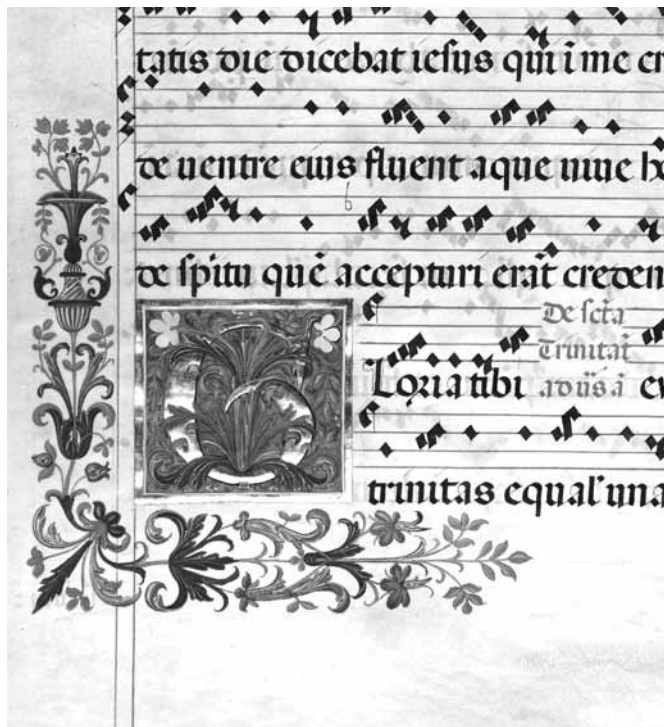
<sup>17</sup> Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3b. BERKOVITS Ilona: *Főszékesegyházi Könyvtár*. In: *Esztergom műemlékei*. Szerk. GEREVICH TIBOR. I. Múzeumok, kincstár, könyvtár. Összeáll. GENTHON ISTVÁN. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. (*Magyarország műemléki topográfia*. I.) 310–312: No. 8; Polycarpus RADÓ: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Primae partis editio revisa et aucta cui et toti operi adlaboravit Ladislaus MEZEY. Budapest, Akadémiai, 1973. 262–263: No. 62; BERKOVITS Ilona: *Magyar kódexek a XI–XVI. században*. (Második kiadás.) Budapest, Helikon, 1975. 73; SZENDREI 1981. i. m. 31, 59–60: No. C 7, 82: No. F 43; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Ausstellungskatalog. Schallaburg. Schriftleitung: TIBOR KLANICZAY–Gyöngyi TÖRÖK–Gottfried STANGLER. Wien, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1982. (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 118.) 528: No. 572 (TÖRÖK Gyöngyi); SZENDREI 1983. i. m. 78; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VÍZKELETY ANDRÁS. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 163: No. 184 (SZENDREI Janka); *Pannonia Regia* 1994. i. m. 426–427: No. IX-11 (MIKÓ ÁRPÁD–ROZSONDAI MARIANNE); MIKÓ ÁRPÁD: *A reneszánsz Magyarországon*. Budapest, Corvina, 2009. (Stílusok – korszakok 3.) 85.

<sup>18</sup> DOBSZAY 1978 (1979). i. m. 35–39; SZENDREI 1981. i. m. 31, 59–60: No. C 7.

<sup>19</sup> BERKOVITS 1948. i. m. 310–312; *Pannonia Regia* 1994. i. m. 426–427: No. IX-11 (MIKÓ ÁRPÁD–ROZSONDAI MARIANNE). Töredéke az MTA Könyvtárban (Kézirattár, T 296). Vö. SZENDREI 1981. i. m. 82: No. F 43.



4. kép. *H (odie)*-incipiálé.  
Antifonále, fol. [10v]. Budapest,  
Országos Széchényi Könyvtár



5. kép. *G (loria)*-incipiálé. Antifonále, fol. 126r.  
Bratislava, Archív mesta Bratislavy

váltakozva más és más színűek. A stilizált akantuszlevelek klassziczálása, a kompozíció kiegyensúlyozott szimmetriája az itáliai reneszánsz miniatúrákhoz vezet vissza. Az ornamentika felépítését szabályozó elvnek is, az egyes motívumoknak is legközelebbi párhuzamai az 1507-ben Budán kiadott címeres nemeslevelek.

A másik kódex, az Antifonále töredékeit az Országos Széchényi Könyvtárban őrzik (4. kép).<sup>20</sup> Knauz Nándor pozsonyi levéltári palliumok közül emelte ki őket.<sup>21</sup> A ma is Pozsonyban lévő, erősen csonka anyakódexben – amint erre nemrégiben fény derült – gótikus lapszédíszek is vannak, amelyeket a szlovák kutatás Ulrich Schreier köréhez kapcsolt, és ezért 1490 körülre, illetve a 15. század végére datált.<sup>22</sup> A gótikus és reneszánsz ornamentika azonban nem váltakozva, hanem

<sup>20</sup> Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Töredékek, A 23/3. *Pannonia regia*. 1994. i. m. 427–428: No. IX-12 (Mikó Árpád).

<sup>21</sup> Knauz Nándor kódextöredékeiről átfogóan KÖRMENDY Kinga: *A Knauz-hagyaték kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa*. Budapest, MTA Könyvtár, 1979. Az OSZK töredékeiről uo. 12–13.

<sup>22</sup> Dušan BURAN: Bratislavská kapitula a Univerzita Istropolitana na prahu novoveku. In: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Ed. Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2009. (Dejiny slovenského výtvarného umenia 3.) 12–14 (1490 körül). A katalógustétel uo. 873–874: No. 230, 15. század végi datálással. A pozsonyi kódexnek megjelent CD-n a facsimile is, ennek művészettörténeti kommentárját szintén Dušan Buran írta. *Bratislavský antifonár III*. (CD-ROM facsimile) Ed. Ľubomír JANKOVIČ–Dušan BURAN. Martin, 2005. A CD ismeretét Zuzana Ludikováknak köszönöm. Dolgozatomban a CD-facsimile főlírázmozását követem, ami nem mindig egyezik meg a kódexnek az MTA Zenetudományi Intézetének honlapján tanulmányozható részletes, feltáró listájával: Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae [CAO ECE] (letöltve: 2012. december 9.).

eltérő szisztéma szerint és erősen elkülönülve jelenik meg a kódexben: a gótikus lapszédíszek egymás után felsorakoztatva nyolc főlőn, mindig a rektó oldalon, iniciálé nélkül (a tartalomhoz nem szervesen illeszkedve);<sup>23</sup> a reneszánsz szédíszek viszont mindig iniciáléhoz csatlakozva, a csonka kódex elején és végén is, ünnepi alkalmakhoz illesztve.<sup>24</sup> A kétféle szisztéma között nemcsak stílári különbség van, hanem kvalitásbeli is; a laposan modellált gótikus indák gyenge tucatmunkák, az antikizáló darabok viszont invenciózusak és igen gazdagon részletezettek.

A fol. 38r-tól a fol. 45v-ig terjedő, gótikus díszítésű nyolc főlő ráadásul egyetlen, ép ívfüzetet alkot: a fol. 37v őrszava megjelenik a fol. 38r tetején (*honorif[icabo]*), a fol. 45v őrszava pedig a fol. 46r tetején (*nubibus*). A fol. 46r-tól terjedő (összesen hét ívfüzetnyi) rész a fol. 101v-ig folyamatos (és díszítetlen). A fol. 102r-val kezdődő, mintegy hatvan főlőnyi szakasz ismét hiányos. Ide esik viszont négy reneszánsz iniciálé, amelyek közül a fol. 126r-val kezdődő ívfüzet (mindjárt az első lapon a *Gloria*-iniciáléval, 5. kép) ép, és a következő ívfüzet eleje is pontosan csatlakozik hozzá, mindjárt az első levélen, a fol. 135r és 135v oldalán is egy-egy reneszánsz iniciáléval: *S(apientia)*, illetve *L(oquere)*, (6–7. kép). Az az ívfüzet, amelyben a fol. 153r *P(ax)*-iniciáléja fennmaradt, csonka. Az elől fennmaradt egyetlen – kivágott, majd visszaragasztott – reneszánsz iniciálé (fol. 30r *S(ede)*) ép ívfüzetben van, amelynek folytatása is csonkítatlan, benne a már említett nyolc gótikus lapszédísszel. A hiányok ugyan elég nagyok, az azonban, hogy a gótikus díszítmények egyetlen ívfüzetet dekorálnak, arra figyelmeztet, hogy nem szükséges ezt a szakaszt feltétlenül a reneszánsz ékítmények elkészülte utánra datálni. Lehet, hogy a megrendelők kipróbálták a tradicionális díszítési módot, majd másképp döntöttek; a divatos újdonságot választották, ami mellesleg jóval kevesebb miniatúrát – és valószínűleg kisebb költséget – jelentett. Az írás – amennyire meg tudom ítélni – ugyanaz, mint az előző ívfüzeté.

A reneszánsz díszű iniciálékat már a kódex írásakor eltervezték, mert gondosan kihagyták a helyüket; gótikus miniatúradíszű iniciálék egyáltalán nincsenek a ránk maradt lapokon.<sup>25</sup> Az iniciálék közül egy, a karácsonyi *A(ve spes nostra)* három kottasornyi helyet foglal el, a többi hat csupán kétsornyt. A kódex elejéről származó budapesti töredéksor két dekoratív iniciáléja a karácso-



6. kép. *S(apientia)*-iniciálé.  
Antifonále, fol. 135r. Bratislava,  
Archív mesta Bratislavy

<sup>23</sup> Bratislava, Archív mesta Bratislavy, EC Lad. 6, fol. 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r. A Vízkereszt utáni második vasárnapot követő pénteken jelenik meg a gótikus lapszédísz, és a Hetvenedvasárnapon tűnik fel az utolsó. Nincs liturgiai szempontból kiemelő szerepe, mechanikusan követi az ívfüzet rektó oldalait. *Feria 6. infra Hebdomadam II. Epiphaniae* [fol. 38r], *Sabbato infra Hebdomadam II. Epiphaniae* [fol. 39r], *Sabbato infra Hebdomadam II. Epiphaniae* [fol. 40r], *Dominica 4. post Epiphaniam* [fol. 41r], *Dominica in Septuagesima* [fol. 42r], *Dominica in Septuagesima* [fol. 43r], *Dominica in Septuagesima* [fol. 44r], *Dominica in Septuagesima* [fol. 45r].

<sup>24</sup> Bratislava, Archív mesta Bratislavy, EC Lad. 6, fol. 30r, 126r, 135r, 135v, 153r; valamint a kódex elejéről az Országos Széchényi Könyvtár töredékein két iniciálé, szédísszel.

<sup>25</sup> Igaz, a csonka kódexből a húsvéti ünnepek zöme – kivált a Feltámadás vasárnapja – hiányzik. Ide biztosan esett iniciálé. Érdekes azonban, hogy a Nagyhét kezdetére, Virágvasárnapra nem került (fol. 87r: *Dominica Palmarum*), és Nagypéntekre sem (fol. 108v: *Feria vj in Parasceve; Lamentatio*).





7. kép. *L(oquere)*-iniciálé. Antifonále, fol. 135v.  
Bratislava, Archív mesta Bratislavy

fonále budapesti töredékein is, valamint az Esztergomban őrzött Pszaltérium iniciáléiban is. Adjusz-tálásuk azonban az *all'antica* iniciálékét követi, szinte mesterművei a megtévesztésnek.

Az Antifonáleban az iniciálék melletti lapszéldíszek kétféle kompozíciót váltogatnak. A fol. 30r *S(edē)*-iniciáléja a bal felső sarokban áll, és a sarokban átlósan elhelyezett akantuszcsokorból induló viráginda diminuált mása a gersei Pető-armálison hasonló helyzetben láthatónak. A lefelé hulló inda azonban más irányt vesz: az első hullám után kiegyenesedik, és lefelé tartva a Fáncsi-armálison látható vékony széldísz rendjét követi. A színezés is hasonló: sötétvörös arany csúcsfényekkel, kék, világoszöld és fakó sárga. A fol. 126r *G(loria)*-iniciáléja a bal alsó sarokba került. A kompozíció azonban nem azt a hullámos indát utánozza, amit várnánk, hanem – az átlósan álló levélcsoorból kétfelé hajolva – mindkét irányban egyenes sávú dísz következik, a vékony szárról párhuzamosan sarjadó, visszahajló levelekkel és virágokkal. A felfelé haladó vázaelemben végződik, amelynek a felső pereméről lecsüngő indák arabeszkmotívumra emlékeztető lila virágban, illetve bimbóban végződnek. A fol. 135r *S(apiaentia)*-iniciáléja ismét a bal felső sarokba került, és az átlósan álló, palmetta közepű levélcsoorból kétfelé haladó inda szabályosan hullámozva halad. Levelei és virágai, kacsai és bimbói igen változatosak, és a felső folyondárban feltűnik egy kék színű bőségszaru is. A fol. 135v *L(oquere)*-iniciáléja a bal alsó sarokban helyezkedik el, a széldísz átlósan álló virágtöből hullámszik kétfelé, a címeres nemesleveleken látható módon, csak valamivel gazdagabban. Főleg a felfelé haladó inda komplikált, a hajladozó száak a felhasadó akantuszlevelek mögül bukkannak

nyi liturgiához kapcsolódik (*Ave spes nostra, Hodie scietis*). A pozsonyi kódex töredékes elején, a fol. 30r-n álló *S(edē a dextris meis)* a karácsonyi ünnepkör utáni első évközi vasárnapnak ad vizuális hangsúlyt, a szintén töredékes végén, a fol. 126r-n látható *G(loria tibi Trinitatis)* a Szentháromság vasárnapján, a fol. 135r-n látható *S(apiaentia aedificavit)* az Úrnapján az ünnep kezdetét emeli ki, a fol. 135v-n álló *L(oquere Domine)* pedig a Pünkösöd nyolcada utáni vasárnapot (gyakorlatilag az Úrnapja utáni évközi időszak elejét),<sup>26</sup> végül a fol. 153r *P(ax huic domui)* iniciáléja a templomszentelési *officium* kezdetét jelöli.

Az iniciálék betűi amúgy nem klasszikus kapitálisok, hanem a kódexek (gótikus rotunda) írása lombard iniciáléinak rajzát követik. A fol. 153r *P(ax)* iniciáléjának jobbra elnyúló, hosszú talpa van, a fol. 30r *S(edē)* és a fol. 135r *S(apiaentia)* iniciáléinak függőleges zárásai érintik a betűk hurkát, a fol. 126r *G(loria)* iniciáléját spirálisan szerkesztették, a fol. 135v *L(oquere)* iniciáléja talpának pedig magasan felnyúlik a vége. Ugyanilyen típusúak a betűk az Anti-

<sup>26</sup> Szó szerint rubrummal: *Dominica post octavas Penthecosten* (I).

ki, és még egy bőségszaru is megjelenik az inda közepén. Az iniciálé vörös hátterét apró, függőleges aranyvonalkák élénkítik oly módon, mint a címeres nemeslevelek címerképeinek hátterét. A fol. 153r *P(ax)*-iniciáléja a lap közepére került; a lapszéldísz kettős indája az iniciálé levéldíszéből ágazik ki. Nem függőlegesen álló, egyetlen szárra fűzött ornamentika, hanem a sarokra állított típus hullámos indái haladnak le és fölfelé.

Az OSZK töredékeinek két illuminált lapja tovább folytatja ezt a formai gazdagságot. Pontosabban fogalmazva: inkább intonálja, mivel a lapok a kódex elejéről valók. A fol. [10v] *H(odie)*-iniciáléja a lap közepén áll, mellette vékony szárra fűzött, szimmetrikusan kétfelé hajladozó levelek és virágok sora fut (4. kép). A szintén a lap [fol. 9r] közepére került *A(ve)*-iniciálé mellett ugyanilyen típusú a széldíszítmény, csak éppen kicsit keskenyebb sávban halad, s nincs az indáknak és a virágoknak tere arra, hogy egymást keresztezve töltsék ki a keretet. A színek itt is ugyanazok, mint a többi lapon. Kétségkívül ezek a kompozíciók hasonlítanak a legjobban a Fáncsi-armális széldíszére.

A magam részéről elképzelhetetlennek tartom, hogy az Antifonále – vagy a vele szorosan összetartozó Pszaltérium – reneszánsz dekorációja 1490 körül készült volna, pláne Bécs vonzáskörzetében.<sup>27</sup> 1490 körül még Budán sem így dolgoztak. Tetszetős lenne a gondolat, hogy a 15. század végén Bécsben vagy Pozsonyban a könyvfestészetben is megjelent volna az olasz reneszánsz hatása. De mit lehet tenni akkor, ha az összes datált analógia a 16. század első évtizedére esik? Ezek a párhuzamok jelenleg a Budán 1507-ben és 1511-ben kiadott címeres nemeslevelek.

Azt sem tartom továbbá hihetőnek, hogy egyes-egyedül Ulrich Schreier köréhez volna kapcsolható ez a nyolclapnyi ívfűzet – jöllehet a mesternek és műhelyének *œuvre-jét* több mint kétszáz kódexből és ősnymtatványból állították össze.<sup>28</sup> Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy ez az Antifonále a pozsonyi káptalan megrendelésére készült, akkor – a kutatási tradíció szerint – kézenfekvő, hogy festett díszítését a közeli Bécshez kapcsoljuk. Hogy Pozsony milyen sok szállal kapcsolódott oda, azt Han János kanonok kódexei is jó példázzák, amelyek csakugyan Ulrich Schreiernek és műhelyének a munkái.<sup>29</sup> Azok az indák azonban jóval testesebbek, gazdagabban modelláltak, mint az Antifonále vérszegény, gótikus lapszéldíszei. Nem hiszem egyébként, hogy ezekről az indákról hajszálpontosan el lehetne dönteni, hogy 1490 körül készültek-e, vagy csak bő tíz évvel később, 1500 után. Elképzelhető az is, hogy a 16. század elején Esztergomban vagy Budán is festettek gótikus miniatúrákat. Az pedig végképp nem elképzelhetetlen, hogy a pozsonyi káptalan Budán készíttessen szerkönyvet. A nyitrai székesegyház számára 1497-ben ugyanott rendeltek *all'antica* tabernákulumot, ahol a pesti plébániatemplomnak kettőt;<sup>30</sup> az itáliai reneszánsz művek forrása az egész régióban még a 16. század elején is Buda és Esztergom volt.

<sup>27</sup> Kétségtelen, hogy Mátyás király 1485 júniusától, a város elfoglalásától kezdve többször időzött a városban (leghosszabban 1487 késő ősztől 1489 márciusáig), ám az ausztriai és a morva háborúk idején ostromról ostromra vándorló uralkodó udvarával véglegesen nem költözött oda. Ideje jó részét – így például az 1485 karácsonyától 1486 nyaráig, vagy az 1489. március közepétől 1490. február elejéig tartó időszakot – továbbra is Magyarországon, főképp Budán töltötte. Vö. HORVÁTH Richárd: *Itineraria regis Matthiae Corvini et reginae Beatricis de Aragonia (1458–[1476]–1490)*. Budapest, História-MTA Történettudományi Intézet, 2011. passim. Természetesen a Corvina könyvtár is Budán maradt.

<sup>28</sup> Michaela SCHULLER-JUCKES: *Ulrich Schreier und seine Werkstatt. Buchmalerei und Einbandkunst in Salzburg, Wien und Bratislava im späten Mittelalter*. Dissertation, Universität Wien. Wien, 2009. Boreczky Annának köszönöm, hogy a disszertációra – és internetes hozzáférhetőségére – felhívta a figyelmem.

<sup>29</sup> HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofílek*. Budapest, Magyar Bibliophil Társaság, 1929. 152–158; SCHULLER-JUCKES 2009. i. m.

<sup>30</sup> A nemrég előkerült nyitrai tabernákulumról először írt Jozef MEDVECKÝ: *Renesančné pastofórium v Nitre. Pamiatky a múzeá*, 57. 2008. 1. 72–73; Uő.: *Ranorenesančné tabernákulum z roku 1497 v Nitre. Pamiatky a múzeá*, 57. 2008. 3. 28–30. Lásd még MIKÓ Árpád: *Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből*. In: *Mátyás király öröksége* 2008. i. m. II. 115–146: 138; MIKÓ 2009. i. m. 98–99.



Az viszont egészen biztos, hogy az Antifonále mellé a Pszaltériumot is be kell vonnunk a vizsgálatba, mert írása, notációja és főképp illuminálása alapján szorosan összefügg az Antifonáléval – jóllehet gótikus indák nem maradtak benne fenn. Fontos volna a két kódex provenienciáját tisztázni. A Pszaltériumot az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzik; kötése a 16. század második felében készült Nyugat-Magyarországon, talán Nagyszombatban vagy annak környékén.<sup>31</sup> Mióta van az esztergomi – a kora újkorban Nagyszombatban székelő – egyház tulajdonában, nem tudjuk; mindenesetre igen régóta. Az Antifonále ma a pozsonyi városi levéltárban (Archív mesta Bratislavy) található, ahová a pozsonyi káptalan könyvei közül került. Ott kezdték el megcsonkítani, midőn levéltári palliumoknak vágták föl a lapjait. Ez az eredete az OSZK-beli Knaut-töredékeknek. Az anyakódexet azután tovább darabolták a két világháború között Pozsonyban is, így jutott végül – antikváriusi kézen át és kissé megfogyatkozva – az Archív mesta Bratislavy tulajdonába.<sup>32</sup> Erről a kódexről sem tudjuk, hogy pontosan mikor jutott a káptalan könyvtárába. Dobszay László és Szendrei Janka írását a Magyar Királyság központi területére, az Esztergom-Buda központba lokalizálták. Nem zárható ki, hogy a török elől menekülő egyházak vitték magukkal nyugatra. A váradi székesegyház értékes, nagy karkönyveit is elmenekítették, így jutottak az ecsedi várba.<sup>33</sup> Nem zárható ki azonban – ahogy felvettem –, hogy a pozsonyi káptalan nemcsak Bécsben, hanem Budán is készítettett magának kóruskönyveket. Ebben az esetben a Pszaltérium került utólag az esztergomi könyvek közé.

Balogh Jolán megpróbálta a helyi fejlődésből levezetni ennek az indastílusnak a geneziséjét; a sokszínű akantuszindák gyökerei eszerint egészen a Cassianus-mesterig vezethetők vissza.<sup>34</sup> Az indák antikizálása azonban nem közvetlen másolata az olasz előképekének. Az iniciálék kétarcúsága ugyanezt tükrözi. Ritka eset, amikor az olasz reneszánsz motívumok így beleízesülnek a gótikus hagyományba. Olyan, mint egy antikizáló oszlop, amelyen a klasszikus kannelúrák pálcáthatásban folytatódnak. S ezeknek az indáknak utóéletük is van: Wehli Tünde hangsúlyozta, hogy az eltűnt Perényi-misszále néhány sarokra komponált, tarka indadíszre ezekre az armálisokra tekint vissza.<sup>35</sup> A Perényi-misszále talán 1522-ben készült,<sup>36</sup> s benne antológiaszerűen megtalálható volt a Jagelló-kori budai miniatúrafestészet szinte összes irányzata.

### Tárgyszavak:

Budán kiadott címeres nemeslevelek; Jagelló-kori miniatúrafestészet; liturgikus kódexek; kódex-töredékek; Pozsony; Buda; Esztergom

<sup>31</sup> *Pannonia regia*. 1994. i. m. 426–427: No. IX-11 (ROZSONDAI Marianne).

<sup>32</sup> JURAJ ŠEDIVÝ: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava, Chronos, 2007. 215–216. A töredékek egyébként – a rajtuk látható leltári számok alapján – 1934 és 1944 között kerültek jelenlegi őrzési helyükre.

<sup>33</sup> MIKÓ Árpád–MOLNÁR Antal: A váradi középkori székesegyház kincstárának inventáriuma (1557). *Művészettörténeti Értesítő*, 52. 2003. 303–318.

<sup>34</sup> BALOGH Jolán: *Mátyás király és a művészet*. Budapest, Magvető, 1985. 301, 304.

<sup>35</sup> HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészet-történeti Kutató Intézet, 1992. 289. (WEHLI Tünde).

<sup>36</sup> MIKÓ Árpád: Perényi Imre váradi püspök eltűnt Missaléja. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 291–311.

Árpád Mikó

## The Grant of Arms of Imre Fáncsi (1511) and two Representative Codices with Musical Notations Illuminated in Buda

Imre Fáncsi's armored letter patent of nobility, issued on 16 September 1511 in Buda, is decorated on the heraldic left side with elegant painted marginalia. The composition consists of floral elements: symmetrically arranged, stylized acanthus leaves and flowers grow in alternating colours from a slim stem. The marginalia follows an Italian prototype: from a great distance they reflect the inventions of Attavante degli Attavanti. The tatters hanging on either side of the shield or fluttering beside the helm follow heraldic conventions; the traditional details are flawlessly arranged to form a symmetrical composition.

In his study on Renaissance armored letters patent of nobility (1965/1966), Dénes Radocsay brought together the oeuvres of several miniaturists (necessarily named after their work), including the one in which the Fáncsi Grant of Arms falls: work of the so-called Master of the Csicsery Grant of Arms. (In addition, three others are embellished with similar marginalia; all of them date from 1507.) The marginalia of the Fáncsi Grant of Arms is very similar to the marginalia found on the pages of the fragmentary Antiphonary of the National Széchényi Library (Manuscript Collection, Fragments, A 23/3). Radocsay, however, was not familiar with them, as they were only identified and published in 1979 by the music historian László Doboszay. The Budapest Antiphonary fragments belong to a group of fragments that form a larger, albeit very incomplete Antiphonary volume (today Archiv mesta Bratislavy) that was dispersed in the 1930s after having been in the possession of the Chapter of Pozsony (today Bratislava, Slovakia). Renaissance decorated initials are found at the beginning and the end of the volume, always accompanied by painted marginalia, highlighting important feasts of the liturgical year. However, in the middle of the book a single gathering is embellished with Gothic marginalia (in the recto of each folio). The Gothic marginalia have no decorative initials and the decorations are not tied to any kind of feast. This decoration is routinely connected with the circle of Ulrich Schreier and is dated to the last decade of the 15<sup>th</sup> century; however the *all'antica* decoration links the manuscript with the Grants of Arms issued in Buda in the first decade of the 16<sup>th</sup> century. The Renaissance decoration organically fits into the codex's writing. The Gothic elements are purely incidental.

It is important to include in this study a fragmentary *Psalterium* that came down to us from the Chapter Library of Esztergom and is decorated with the same kind of *all'antica* ornamentation (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár). The question remains as to whether these two codices with musical notations – previously referred to by scholars as *Antiphonale Budense* and *Psalterium Budense* – were done in Buda for commissions from Pozsony or originally belonged to the Chapter of Esztergom. We know nothing about the commissioners of the codices; however both volumes were undoubtedly illuminated in the same workshop, in which several armored letters patent of nobility were embellished in the first decade of the 16<sup>th</sup> century.

Radek Tünde

# Középkori történetírás és képi ábrázolás

## *Johannes de Utino „Világkrónikájának” német nyelvű kéziratai (15. század)<sup>1</sup>*

### A kéziratállomány

Dr. Radek Tünde

Irodalomtörténész

ELTE BTK Germanisztikai Intézet,

Német Nyelvű Irodalmak Tanszéke

Kutatási területe:

Középkori német irodalom

E-mail: radek.tunde@btk.elte.hu

A Johannes de Utino<sup>2</sup> neve alatt ismert „Világkrónika” a maga korában nagy népszerűségnek örvendhetett, legalábbis ezt látszik igazolni a fennmaradt kéziratállomány: Vizkelety András az Utino-kutatásra vonatkozó alapvető tanulmányában 1985<sup>3</sup>-ben, illetve 1988<sup>4</sup>-ban összesen 15 latin (3 *rotulus* és 12 kódex) és 2 német nyelvű kéziratot (kódex) azonosított be. A kutatások jelenlegi állása szerint az Utino-kéziratállományhoz sorolhatunk még további 5 latin nyelvű *rotulust*, 3 latin nyelvű kódexet, 3 német nyelvű és 2 francia nyelvű kódexet.<sup>5</sup> A „Világkrónika” első latin nyelvű szövegei a 14. század közepe tájára datálhatók,<sup>6</sup> míg a német és francia nyelvű szö-

<sup>1</sup> A tanulmány az OTKA K 68.394 projekt keretében készült, projektvezető: Veszprémy László (Hadtörténeti Intézet és Múzeum).

<sup>2</sup> Az ajánlás, valamint a prológos alapján a kutatás a „Világkrónika” szerzőjét Johannes de Utinóval azonosította, aki magisteri fokozattal rendelkező teológus volt, az aquileiai egyházmegyében inkvizítorként tevékenykedett, és 1363-ban a friuli ferences konventben hunyt el. A szerzőről több információ nem is nagyon áll rendelkezésre. VIZKELETY András: Johannes de Utino világkrónikájának szövegahagyományozása. *Magyar Könyvszemle*, 101. 1985. 195–209: 198; Uő.: Zur Überlieferung der Weltchronik des Johannes de Utino. In: *De captu lectoris. Wirkungen des Buches im 15. und 16. Jahrhundert – dargestellt an ausgewählten Handschriften und Drucken*. Hrsg. Wolfgang MILDE–Werner SCHUDER. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1988. 289–309: 292. Tevékenységi helye szerint: Johannes de Utino, származási helye szerint: Johannes a Mortiliano, harmadik mellékneve, a „Longus” is ismert, amely feltehetőleg magas termetével függött össze. VIZKELETY 1985. i. m. 198. Vita tárgyát képezte, hogy a krónika Ádám-tól Krisztusig tárgyalt világtörténeti részén kívül a pápák és császárok listája, illetve a pápa-császár-krónika is Johannes de Utino nevével kapcsolható-e össze. A magyar kutatás csak az üdvtörténeti részt tartja az ő művének. Összességében tehát szerencsésebb Johannes de Utino krónikájának folytatójáról beszélni. Lásd ehhez összefoglalóan: VESZPRÉMY László: Martin von Troppau in der ungarischen Historiographie des Mittelalters. In: *Die Anfänge des Schrifttums in Oberschlesien bis zum Frühhumanismus*. Hrsg. Gerhard KOSELLEK. Frankfurt am Main–Berlin–Bern, Peter Lang, 1997. (Tagungsreihe der Stiftung Haus Oberschlesien 7.) 225–236: 231–236; Uő.: Egy későközépkori világkrónika a Mátyás-kori historiográfiában. Johannes de Utino latin nyelvű krónikájának hazai recepciója. *Századok*, 144. 2010. 2. 465–484. Az újonnan talált, 1338-ra datálható tekercs nagy valószínűséggel el fogja dönteni a szerzőség kérdését (lásd részletesebben a 6. jegyzetet).

<sup>3</sup> VIZKELETY 1985. i. m. 195–198.

<sup>4</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 290–292.

<sup>5</sup> A jelenleg ismert teljes kéziratállományra helyszűke miatt itt nem térhetek ki. Az ezzel kapcsolatos összefoglaló tanulmányom „Johannes de Utino „Világkrónikájának” kéziratjai (14., 15. század) és a német nyelvű kéziratok provenienciája” címmel reményeim szerint a *Magyar Könyvszemle*-ben fog megjelenni 2013 első negyedében.

<sup>6</sup> A kutatás jelenlegi állása szerint a legkorábbi kéziratot, egy pergamen *rotulust* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 899) 1338-ban keltezték: Bernd MICHAEL: Johannes de Utino: *Compilatio historiarum Veteris Testamenti*. In: *Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*. Ausstellungskatalog.

vegek a 15. század második felében (1460 körül) készültek. Vizkelety András az akkor ismert latin kéziratokat tartalmi kritériumok és az egyes szövegek záróéve alapján három csoportra osztotta. Számunkra különösen a harmadik csoport<sup>7</sup> bír jelentőséggel, mivel az ide sorolható példányok a krónika törzsanyagát képező bibliatörténeti összefoglalón,<sup>8</sup> illetve pápa–császár–krónikán<sup>9</sup> kívül egy magyar krónikafüggelék<sup>10</sup> is tartalmazznak. Ehhez a krónikacsoportozáshoz tartoznak a következő kéziratok:<sup>11</sup>

- *Bu1* – Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 544. Papírkódex, illusztrált, 15. század 3. negyede;
- *Vat* – Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ottob. 479. Pergamenkódex, illusztrált, 15. század 3. negyede;
- *W* – Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.6.5. Aug. 2°. Pergamenkódex, illusztrált, 15. század 3. negyede.

A három kézirat közül *W* alapján a magyar krónikafüggelék a 19. században kétszer is kiadták, mégpedig Toldy Ferenc és Mátyás Flórián.<sup>12</sup> A vatikáni kézirat (*Vat*) a „Liber Thome de Drag”<sup>13</sup> *possessor-bejegyzés*<sup>14</sup> alapján került az érdeklődés középpontjába. Mint ismeretes, Drágyi Tamás Mátyás király szolgálatában állt a 15. században. 1486-tól királyi személynök (*cancelarius personalis praesentiae regiae*), 1489-től pedig szentszéki követ volt,<sup>15</sup> s így szerzőségének

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum–Berlin, Sonderausstellungshalle der Staatlichen Museen–Köln, Schnütgen Museum. Hrsg. Tilo BRANDIS–Peter Jorg BECKER. Wiesbaden, Reichert, 1988. 172: No. 80. A *rotulus*ról egyelőre nincs modern leírás, ez egy következő tanulmány feladata lesz. Mindenesetre szintén Michael szerint a kézirat kivitelezése nagyon közel áll a velencei *rotulus*éhoz (lásd 41. jegyzet: *Ve*). Bernd MICHAEL: Rolle und Codex – zwei Neuerwerbungen mittelalterlicher Handschriften. *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 28. 1991. 391–405: 399, 404. Studt szintén megemlíti a kéziratot: Birgit STUDT: Gebrauchsformen mittelalterlicher Rotuli: Das Wort auf dem Weg zur Schrift – die Schrift auf dem Weg zum Bild. In: *Vestigia Monasteriensia. Westfalen – Rheinland – Niederlande*. Hrsg. Ellen WIDDER–Mark MERSIOWSKY–Peter JOHANEK. Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 1995. (Studien zur Regionalgeschichte 5.) 325–350: 349.

<sup>7</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 291.

<sup>8</sup> Ádám teremtésétől Krisztus koráig, az apostolok kiküldéséig.

<sup>9</sup> A pápa–krónika II. Piusz pápáig, 1458-ig, a császár–krónika III. Frigyes császárig, 1452-ig tárgyalja az eseményeket.

<sup>10</sup> A magyar krónikafüggelék Géza fejedelemmel (a 970-es évek elejétől 997-ig nagyfejedelem), illetve fiával, I. István királlyal (1000/1001–1038), Magyarország első szentté avatott királyával veszi kezdetét és Mátyás király (1458–1490) kormányzásának idejével, az 1459-es esztendővel zárul.

<sup>11</sup> A tanulmány további részében a kéziratok jelölésére vonatkozóan a Vizkelety Andrástól átvett rövidítéseket alkalmazom. A kéziratok leírásai átvételek Vizkeletytől. Vö. VIZKELETY 1988. i. m. 291.

<sup>12</sup> *Analecta monumentorum Hungariae historica*. Ed. Franciscus TOLDY. Pest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1860. 75–86; illetve Joannis de Vtino brevis narratio de regibus Hungariae. Recensuit et praefatus est Florianus M[ATHIAS]. In: *Historiae Hungaricae fontes domestici*. I. Scriptores 3. Ed. Uő. Pécs, k. n., 1884, 266–275; BARTÓK Gertrud 1992-ben a Kossuth Lajos Tudományegyetemen készült (történelem–latin) szakdolgozatában (*Iohannes de Utino Világkrónikájának magyar történeti függeléke*) összehasonlítja Toldy Ferenc és Mátyás Flórián kiadását *W*-vel és *Bu1*-el (ez utóbbit *Bu*-nak jelöli). A wolffenbütteli latin kézirat magyar krónikafüggelékének magyar nyelvre fordításához Toldy kiadása alapján lásd: Rövid elbeszélés Magyarország királyairól, 1459/63. In: *Krónikáink magyarul*. Válogatta, fordította KULCSÁR Péter. Budapest, Balassi, 2006. (Történelmi források 3. Szerk. KÖSZEGHY Péter.) 85–92.

<sup>13</sup> Átvétel Vizkeletytől. Vö. VIZKELETY 1988. i. m. 291.

<sup>14</sup> Bár a bejegyzés másodlagos helyen maradt meg: „Talán a könyvnek egy leszakadt üres lapjáról, vagy korábbi kötéstábláról származik.” Vö. HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 261. Lásd még korábban: KARÁCSONYI János: Adalék krónikáink történetéhez. *Magyar könyvszemle*, ÚF 3. 1895. 219–226: 224. Megjegyzendő azonban, hogy a kódex Budáról került először a török elől menekítve Csehországba, majd onnét a 30 éves háború alatt Krisztina svéd királynő, Gusztáv Adolf lánya gyűjteményébe, majd Rómába (VIZKELETY 1988. i. m. 207).

<sup>15</sup> VIZKELETY András: Drágyi Tamás. In: *Új magyar irodalmi lexikon*. Szerk. PÉTER László. (Második, javított, bővített kiadás.) Budapest, Akadémiai, 2000. 505; BÓNIS György: *A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1971. 254–259.



kérdése is felvetődött.<sup>16</sup> Ennek köszönhetően találjuk a szakirodalomban a Johannes de Utino nevével fémjelzett krónikákkal kapcsolatban a „Drági-féle kompendium” kifejezést.<sup>17</sup>

A negyedik csoportban Vizkelety András két német nyelvű kéziratról ír, a berliniről (*Be*) és a budapestiről (*Bu2*),<sup>18</sup> amelyek szintén tartalmazzák az Ádámtól Krisztus koráig tárgyalt világtörténetet, a pápa–császár–krónikát és a magyar királyok krónikáját. Időközben felszínre bukkant még 3 német nyelvű kézirat, mégpedig a turócszentmártoni (*Ma*)<sup>19</sup> és 2 frankfurti, amelyek közül az egyik töredék. A jelenleg ismert német nyelvű kéziratok közül ugyancsak 3 tartalmazza a fent említett világtörténeti részt a pápa–császár–krónikával és a magyar krónikafüggelékkel:

- *Be* – Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 947. Papírkódex, 405×290 mm, 186 fol., illusztrált, 15. század 3–4. negyede, bajor-osztrák térség.<sup>20</sup> Az egykori berlini Királyi Könyvtár (Königliche Bibliothek zu Berlin)<sup>21</sup> tulajdonába vásárlás útján került a müncheni Ludwig Rosenthal antikváriustól 1880-ban (szerzeményi napló száma 10930),<sup>22</sup>
- *Bu2* – Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. germ. 53. Pergamenkódex, ca. 405×295 mm, 50 fol., illusztrált, 15. század 3. negyede, lehetséges keletkezési hely: bajor-osztrák térség. A 19. században még a heiligenkreuzi ciszterciek tulajdonában volt, a budapesti könyvtár állományába Faragó József antikváriustól került csere útján 1935-ben<sup>23</sup> (végleges napló száma 1935/49)<sup>24</sup>;
- *Ma* – Martin/Turócszentmárton/(Turz-)Sankt Martin, Slovenská Národná Knížnica, Archiv literatúry a umenia, J 324. Papírkódex, 417×285 mm, 51 fol., illusztrált, 15. század második fele.<sup>25</sup>

<sup>16</sup> Lásd ehhez KARÁCSONYI 1895. i. m. 224–226, részletesebben VIZKELETY: 1988. i. m. 304–305; MÁLYUSZ Elemér: *A Thuróczy-krónika és forrásai*. Budapest, Akadémiai, 1967. 76–77; a legújabb eredményekhez lásd VESZPRÉMY 2010. i. m. 483–484.

<sup>17</sup> „A Drági-féle kompendium” című fejezet nyomán Mályusz alapján (MÁLYUSZ 1967. i. m. 76–77.)

<sup>18</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 291–292.

<sup>19</sup> A kéziratelnevezések rövidítésénél a Vizkelety András által alkalmazott gyakorlatot vettem át: a mindenkori szigla a kézirat őrzési helyének kezdőbetűjéből/kezdőbetűiből tevődik össze. (VIZKELETY 1988. i. m. 290–292.)

<sup>20</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 291; Tünde RADEK: *Johannes de Utino, Weltchronik in deutscher Übersetzung. Anhang über die ungarischen Könige*. Debrecen, KLTE, 1994. (Szakdolgozat, kézirat), illetve Uő.: *Johannes de Utino: Weltchronik in deutscher Übersetzung. Anhang über die ungarischen Könige. Bearbeitete und ergänzte Diplomarbeit als digitalisierte Fassung*. Budapest, CD-ROM, 2008. 19–20. Lásd még Bernd MICHAEL: *Johannes de Utino: Weltchronik (dt.)*. In: *Aderlass und Seelentrost: Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*. Hrsg. Peter Jörg BECKER–Eef OVERGAUW. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2003. 428. No. 202.

<sup>21</sup> A Staatsbibliothek zu Berlin korábbi, 1701 és 1918 között használt megnevezése „Königliche Bibliothek zu Berlin”.

<sup>22</sup> RADEK 1994. i. m., illetve RADEK 2008. i. m. 19. – *Az Akzessionsjournal. Handschriftenabteilung* [Kézirtosztály]. 1863–1886, „Handschriften-Abteilung. Accessio manuscriptorum. 1863–1886” (fénymásolat) alapján.

<sup>23</sup> Benedict GSELL: *Verzeichniss der Handschriften in der Bibliothek des Stiftes Heiligenkreuz*. Wien, Hoelder, 1891. (Handschriften-Verzeichnisse, Xenia Bernardina 2/1.) 115–272: 162. András VIZKELETY: *Beschreibendes Verzeichnis der altdeutschen Handschriften in ungarischen Bibliotheken*. I. Wiesbaden, Harrasowitz, 1969. 127–129; VIZKELETY 1988. i. m. 291–292; RADEK Tünde: *Johannes de Utino világkrónikája*. In: *Csillag a holló árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. FÖLDESI Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008. 76–77. A kézirat provenienciájához a 19. század közepéről, 20. század elejéről származó heiligenkreuzi kézirtas katalógusok, illetve az 1930-as években a P. Severin Grill által vezetett könyvtári napló alapján lásd részletesebben a 2013-ban a *Magyar Könyvszemlében* megjelenő tanulmányomat (vö. 5. jegyzet).

<sup>24</sup> Az információért Kertész Balázsnak (OSZK Kézirtattár) tartozom köszönettel.

<sup>25</sup> Sopko közlése a kézirat méretét illetően (100×430 mm) nagy valószínűséggel elírás/nyomtatási hiba. Július SOPKO: *Kódexy a Neúplne Zachované Rukopisy v Slovenských Knížniciach / Codices ac Fragmenta Codicum Bibliothecarum Slovaciae*. Martin, Matica Slovenská, 1986. (Kódexy Slovenskej Provenencie 3. / Codices, qui in bibliothecis Slovaciae asservantur ac olim asservabantur 3.) 142–144: Nr. 585. Időközben megjelent egy DVD-kiadás is (2008/2010) az alábbi címmel: *Johannes de Utino – Weltchronik / Ján z Udine – Kronika sveta / John of Udine – World Chronicle* a Szlovák Nemzeti Könyvtár Memoria Slovaciae, Medii Aevi Manuscripta kiadásában. A DVD-kiadás a bevezetőben már a 417×285 mm-es méretet említi (Lubomír JANKOVIČ: The digital edition Memoria Slovaciae – medii aevi manuscripta). Itt megjegyzendő, hogy a Sopkónál

Az egyik frankfurti kézirat csak a bibliatörténeti részt és a pápa–császár–krónikát tartalmazza.

- *Fr1* – Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Cod. germ. 12. Papírkódex, 405×280 mm, 69 fol., illusztrált, lehetséges keletkezési hely: Bajorország, 1460 körül, középbajor dialektus. A könyvtár tulajdonába Karl Wilhelm Hiersemann (1854–1928) lipcsei antikváriustól került 1939-ben (szerzeményi napló száma 39/2161).<sup>26</sup>

Szövegkritikai, valamint szerkezeti elemek vizsgálata alapján biztosra vehető, hogy a frankfurti fragmentum is a Johannes de Utino–krónikacsoportba tartozik.<sup>27</sup> A fennmaradt mindössze három lap birtokában is abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy elmondhatjuk, ez a kézirat is magában foglalta a bibliatörténeti/világtörténeti részt, valamint a pápa–császár–krónikát. Azt azonban sajnos nem lehet megállapítani, hogy eredetileg tartalmazta-e a magyar krónikafüggelékét vagy sem.

- *Fr2* – Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst (korábban: Museum für Kunsthandwerk), LM 219.220.221. Pergamenkódex, 410×310 mm, 3 fol. (töredék), illusztrált, középnémet, 15. század.<sup>28</sup> Korábban a Frankfurt am Main-i Linel-gyűjteményben<sup>29</sup> (Linel-Sammlung) az Albert Linel-gyűjtemény állományát képezte.<sup>30</sup>

## A kéziratok képi anyagának vizsgálata

Terjedelmi okok miatt itt elsősorban a német nyelvű kéziratokkal s a német nyelvű kéziratok közül is azokkal foglalkozom, amelyek a bibliatörténeti részen és a pápa–császár–krónikán kívül a magyar királyokról is tartalmaznak egy összefoglalót, illetve ahol szükséges, hivatkozok azon latin nyelvű kéziratokra is, amelyek szintén tartalmazzák a már említett magyar krónikafüggelékét (*Vat, Bu1, W*).

„A kódexek kodikológiai kutatása a művészettörténet tudomány számára rendkívül fontos. Ez fordítva is érvényes: a kéziratok könyvek művészettörténeti szempontú vizsgálata

megadott korona vízzel a kéziratban nem verifikálható. Az újonnan feltárt vízjelek – mint félkerékből kinövő természetes szarvas, „I E” kétkontúros nagybetűk, egymást keresztező két nyíl (többfajta), kutya, koronás címerpajzsban egy stilizált liliom – további kutatást igényelnek (lásd még a 2013-ban a *Magyar Könyvszemlében* megjelenő, az 5. jegyzetben hivatkozott tanulmányomat). Szlovákiában Eva ŠEFCOVÁ (Univerzita Komenského v Bratislave / Comenius Egyetem Pozsony, BTK, Világtörténeti Intézet) foglalkozik most készülő disszertációjában ezzel a kézirattal a „*Nemecký rukopis svetovej kroniky Jána z Utino v Slovenskej národnej knižnici v Martine a jej miesto v neskorostredovekej kronikárskej spisbe*” [A turócszentmártoni Szlovák Nemzeti Könyvtárban őrzött Johannes de Utino Világkrónika német nyelvű kézirata és annak a késő középkori történetírásban betöltött helye] című munkájában. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Eva Šefcovának a kutatásokkal kapcsolatos hasznos eszmecseréért.

<sup>26</sup> Birgitt WEIMANN: *Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppe Manuscripta germanica*. Frankfurt am Main, Klostermann, 1980. (Die Handschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 4; Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 5.) 6–7.

<sup>27</sup> Lásd ehhez részletesebben: Tünde RADEK: Zu den deutschsprachigen Handschriften der ‚Weltchronik‘ des Johannes de Utino aus dem 15. Jahrhundert. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 142. 2013. 1. 45–55: 50–53.

<sup>28</sup> Paul GOTTSCHING: Katalóguscédula. 1937, 1. lap. Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet Eva Linhartnak, a „Buchkunst und Graphik des Museums für Angewandte Kunst” kurátorának a kézirat feldolgozásához nyújtott segítségért.

<sup>29</sup> GOTTSCHING: Katalóguscédula. 1937, 1. lap.

<sup>30</sup> Az Alkalmazott Művészetek Múzeumának Könyvművészeti és Grafikai Osztálya (die Abteilung Buchkunst und Graphik des Museums für Angewandte Kunst) ma mindkét Linel-gyűjtemény, Michael (1830–1892) és Albert Linel (1833–1916) gyűjteményének őrzője. *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland*. Hrsg. Bernhard FABIAN. Digitalisiert von Günter KÜKENSHÖNER. Hildesheim, 2003. Hozzáférhető: [http://134.76.163.162/fabian?Museum\\_Fuer\\_Kunsthandwerk](http://134.76.163.162/fabian?Museum_Fuer_Kunsthandwerk) (letöltve: 2013. május 27.).

a kodikológiának hasznos információkat nyújthat.<sup>31</sup> Tanulmányomban most ugyan csak néhány momentumra tudok kitérni, mégis Wehli Tündének ezen gondolatmenetét tartom szem előtt, mivel minden, a világ történetét tematizáló, azt képekkel és szövegesen visszaadni szándékozó ábrázolás nemcsak a szöveg egyfajta képi megjelenítése, hanem – akarva vagy akaratlanul – egyben interpretáció is, még akkor is, ha a gazdagon illusztrált és rendkívüli igényességet mutató latin nyelvű világkrónikákhoz képest a német nyelven (anyanyelven, *volkssprachlich*) íródott világkrónikák kéziratai sokszor szegényebb illusztrációs anyaggal rendelkeznek és (sokkal) szerényebb kivitelezésűek. A szöveg és kép viszonyának vizsgálatával kapcsolatban mindenképpen kiemelendők itt Michael Curschmann<sup>32</sup> és Norbert H. Ott alapvető kutatásai.<sup>33</sup>

Johannes de Utino és folytatója kéziratának illusztrációival eddig Vizkelety András,<sup>34</sup> Norbert H. Ott<sup>35</sup> és Gert Melville<sup>36</sup> foglalkozott részletesebben,<sup>37</sup> illetve részben Renate Froh-

<sup>31</sup> WEHLI Tünde: Kódexkutatás és művészettörténet. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 69–73: 69.

<sup>32</sup> MICHAEL CURSCHMANN: Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen. In: *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie*. Freiburger Colloquium 1997. Hrsg. Eckart C. LUTZ. Freiburg/Schweiz, Univ.-Verl., 1998. (Scr. Friburgense 11.) 115–138.

<sup>33</sup> A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány példa: NORBERT H. OTT: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation: Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. Ludger GRENZMANN–Karl STACKMANN. Stuttgart, Metzler, 1984. 356–386; Uő.: Kompilation und Zitat in Weltchronik und Kathedralikonographie: Zum Wahrheitsanspruch (pseudo-)historischer Gattungen. In: *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübinger Colloquium 1983. Hrsg. Christoph GERHARDT–Nigel F. PALMER–Burghart WACHINGER. Tübingen, M. Niemeyer, 1985. 119–135; Uő.: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: *Poesis et pictura: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*. Hrsg. Stephan FÜSSEL–Joachim KNAPE. Baden-Baden, Valentin Koerner, 1989. 77–106. Uő.: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Illustration. Einiges Grundsätzliche zur Handschriftenillustration, insbesondere in der Volkssprache. In: *Buchmalerei im Bodenseeraum. 13 bis 16. Jahrhundert*. Hrsg. Eva MOSER–Ellen Judith BEER. Friedrichshafen, Gessler, 1997. 37–51; Uő.: Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: *Die Verschriftlichung der Welt*. Hrsg. Horst WENZEL–Wilfried SEIPEL–Gotthart WUNBERG. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2000. 105–143; Uő.: Vermittlungsinstanz Bild: Volkssprachliche Texte auf dem Weg zur Literarizität. In: *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters*. Freiburger Colloquium 2004. Hrsg. Eckart Conrad LUTZ. Berlin, Erich Schmidt, 2006. 191–208.

<sup>34</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 292–300.

<sup>35</sup> NORBERT H. OTT: Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht. *Jahrbuch der Oswald Wolkenstein-Gesellschaft*, 1. 1980–1981. 29–55: 44–48. Uő.: Johannes de Utino. In: *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 1–14. Hrsg. Kurt RUH et al. (1–8), Burghart WACHINGER et al. (9–14). Berlin–New York, de Gruyter, 1977–2008. 4. 785–788; Uő.: Johannes de Utino (Korr./Nachtr.). In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. 1977–2008. i. m. 11. 801–803; Uő.: Text und Bild – Schrift und Zahl: Zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Texten und Bildern in mittelalterlichen Handschriften. In: *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*. Hrsg. Ulrich SCHMITZ–Horst WENZEL. Berlin, Erich Schmidt, 2003. 57–91: 61–65. A szerző itt a szöveg és kép egységének problematikájával foglalkozik.

<sup>36</sup> GERT MELVILLE: Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise. In: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*. Hrsg. Hans PATZE. Sigmaringen, Thorbecke, 1987. (Vorträge und Forschungen / Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 31.) 57–153: 76–79.

<sup>37</sup> Nem szabad figyelmen kívül hagyni azonban Hans Vollmert sem, aki a 20. század elején a „Historienbibel” műfaját vizsgálva foglalkozott többek között Johannes de Utino-kéziratokkal (*Be*, illetve *E* = Edinburgh, University Library, Ms. 189. Chronicon Johannes de Utino. Itália, 1358. Vö. Renate FROHNE: *Die Historienbibel des Johannes von Udine [Ms 1000 Vad]*. Bern–Berlin–Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien, Peter Lang, 1992. 11; Catherine R. BORLAND: *A Descriptive Catalogue of the Western Mediæval Manuscripts in Edinburgh University Library*. Edinburgh, T. and A. Constable at the University Press, 1916. 189. 276–277); Hans VOLLMER: *Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters*. I. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1912; Uő.: *Deutsche Bibelauszüge des Mittelalters zum Stammbaum Christi mit ihren latei-*

ne,<sup>38</sup> Gerhard Schmidt<sup>39</sup> és Dušan Buran.<sup>40</sup> Vizkelety András a *Ve*,<sup>41</sup> *W*, *S*,<sup>42</sup> *Vat*, *Bu1*, *Bu2*,<sup>43</sup> *Be*, Norbert H. Ott<sup>44</sup> a *Vat*, *W* és *S*, illetve a *Be* és *Bu2*, Gert Melville<sup>45</sup> a *Vat*, *M*,<sup>46</sup> *W*, *Pa1*,<sup>47</sup> *Pa2*,<sup>48</sup> *S*, *Sch*,<sup>49</sup> *A*,<sup>50</sup> illetve *Be*, *Bu2* kéziratokra tér ki elsősorban, míg Renate Frohne *M*, *Vad*,<sup>51</sup> *Me*,<sup>52</sup> *Vat*, *S*, *Ve*, *W* kézirtaiból merít példákat, Gerhard Schmidt *Bu2*-t, Dušan Buran pedig *Ma*-t érinti. Tanulmányom ezekhez kiegészítésként szolgál, és a fentebb – e fejezet elején – említett kéziratokkal kapcsolatos rövid összefoglalót kíván nyújtani, bővebben vázolv a bibliatörténet jellemzőit, annak lehetséges ikonográfiai programját.

## A kéziratok formátuma

Mielőtt rátérnénk a német nyelvű kéziratok részletesebb vizsgálatára, fontos leszögezni, hogy mind a nyolc általunk vizsgált kódexre (*Vat*, *W*, *Bu1*,<sup>53</sup> illetve *Be*, *Bu2*, *Ma*, *Fr1*, *Fr2*) jellemző, hogy bizonyos fókig megőrizték a másolás alapjául szolgáló *rotulus*-formából származó oldalelrendezést és a főleg medaillon-formában történő ábrázolásmódot.

A kéziratok formátumát tekintve két típust különböztethetünk meg egymástól.<sup>54</sup> *Bu1*, *W*, illetve *Be* kéziratokat nevezhetjük álló formátumú kéziratoknak. Ebben az esetben a kódexeket

*nischen Vorbildern und Vorlagen*. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931. (Veröffentlichungen des Deutsches Bibel-Archivs in Hamburg. I. Der „Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters. Neue Folge 5.)

<sup>38</sup> FROHNE 1992. i. m.

<sup>39</sup> Gerhard SCHMIDT: Die Buchmalerei. In: *Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter*. Bearb. Fritz DWORSCHAK–Harry KÜHNEL. Wien, Stadtgemeinde Krems, 1963. 93–114: 110: No. 149, 111: No. 166.

<sup>40</sup> *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003. 788–789: No. 6. 1. 20 (Dušan BURAN), illetve Uő.: Art-historical perspective. In: *Johannes de Utino – Weltchronik / Ján z Udine – Kronika sveta. John of Udine's world chronicle*. DVD, lásd a 25. jegyzetet.

<sup>41</sup> Velence, Biblioteca Nazionale Marciana, I. 49, 2282, pergamen, illusztrált. A pápasor 1341-ig tart, majd évszámok megadása nélkül folytatódik XI. Gergelyig (1371), a császársort csak 1311-ig vezetik. Az ajánlás dátuma 1345. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>42</sup> Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. theol. et philos. fol. 100. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>43</sup> *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VIZKELETY András. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 144: No. 144. (VIZKELETY András).

<sup>44</sup> OTT 1980–1981. i. m. 44–48 Stegmüller kézirat-összeállításából (14 kézirat) indult ki, amelyekből *Vat*-ot és *Bu2*-t (Stegmüller-nél még Heiligenkreuz szerepel mint őrzési hely) vizsgálta, illetve hozzávette még a *S*, *W* és *Be* kéziratokat is (Friedrich STEGMÜLLER: *Repertorium biblicum medii aevi*. I–VIII. Madrid, C. S. I. C., Inst. Francisco Suarez, 1950–1976. III. 437–438: No. 5025).

<sup>45</sup> Melville nem ismerve még VIZKELETY 1988. i. m. tanulmányát szintén STEGMÜLLER 1950–1976. i. m. 14 kéziratából indult ki, amelyek közül *A*-t (Stegmüllernél még Maihingen, Fürstliche Bibliothek szerepel), *M*-et, *Pa1*-et, *Pa2*-t, *Sch*-t, *Vat*-ot vette górcső alá, és kiegészítette a *Be*, *Bu2*, *S* és *W* kéziratok vizsgálatával. MELVILLE 1987. i. m. 76–79.

<sup>46</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 721, papírkódex. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>47</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, acq. lat. 2577, pergamen, *rotulus*. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>48</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 3473, pergamenkódex. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>49</sup> Schlägl, Bibliothek des Stiftes O. Praem., 146, Cpl. 78, papírkódex. VIZKELETY 1988. i. m. 290.

<sup>50</sup> Augsburg (1980 óta az Universitätsbibliothek Augsburg tulajdonában), egykoron Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Hs. II, 1, fol. 191, papírkódex. VIZKELETY 1988. i. m. 291. Lásd még a 45. jegyzetet.

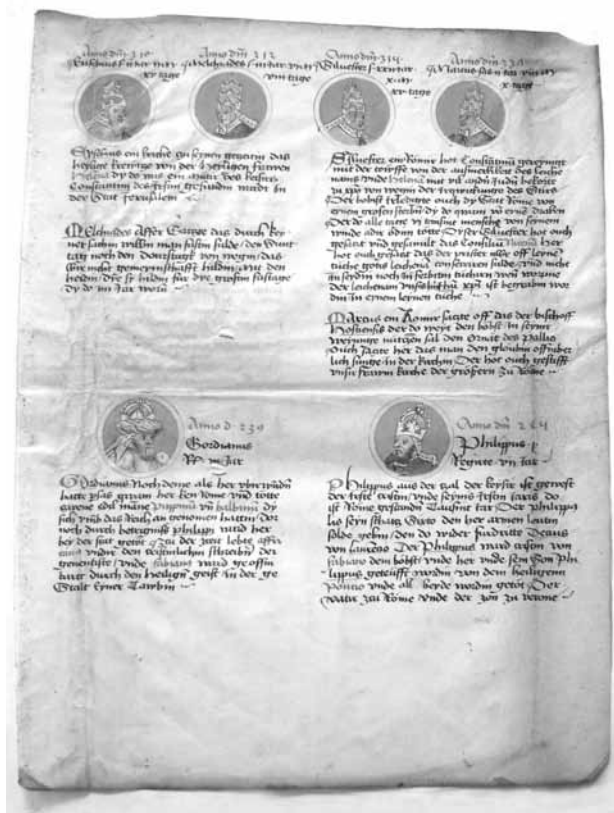
<sup>51</sup> St. Gallen, Stiftsbibliothek und Kantonsbibliothek Vadana, Ms 1000 Vad. FROHNE 1992. i. m. 16–18.

<sup>52</sup> Melk, Benediktinerstift, cod. 1708 (olim 929, ante R 14). FROHNE 1992. i. m. 13. Vő. *Inventar der Handschriften des Benediktinerstiftes Melk*. I. *Von den Anfängen bis ca. 1400*. Katalog unter Mitarbeit von Alois HAIDINGER, bearbeitet von Christine GLASSNER. Wien, ÖAW, 2000. (ÖAW Phil.-Hist. Kl. Dschr. 285, Veröff. der K. für Schrift- u. Buchwesen des Mittelalters II/8.) 453–454.

<sup>53</sup> Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet Veszprémy Lászlónak a latin kéziratokkal kapcsolatban rendelkezésre bocsátott anyagokért, kiegészítéséért.

<sup>54</sup> Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet Boreczky Anna művészettörténésznek (MTA–OSZK, Res Libraria Hungariae Kutatócsoport, Fragmenta Codicum Műhely) segítő útmutatásáért.





1. kép. Pápa–császár–krónika. Fr2, fol. 221r  
(Frankfurt am Main, Museum für Angewandte  
Kunst Frankfurt, LM 219.220.221)

a bibliatörténeti részben a genealógiai összefüggéseket jelölő, nemzedékeket összekötő fővonalak a medaillonokkal az elforgatott lap közepén vertikálisan helyezkednek el, a le-/elágazásokat jelölő mellék- és/vagy (al)vonalak (ugyancsak a családfa-ábrázolások elveinek megfelelően) pedig szintén a fővonalaktól nem messze, azokkal párhuzamosan, illetve a lap bal és/vagy jobb szélén, néha a szövegsorokat érintve futnak. A pápa–császár–krónikát tekintve a fekvő formátumú kéziratokban a pápákra vonatkozó szövegek (mindig egy-egy széles hasábot alkotva) a lap jobb felén, a császárokra vonatkozó szövegek pedig a lap bal felén találhatók. A pápaság és a császárság közötti hierarchiát itt talán az fejezi ki, hogy a pápák medaillonjai centrális helyet elfoglalva a lapok közepén találhatók,<sup>55</sup> s bár vonalak nem kötik össze őket, ezzel egyfajta kontinuitást jelölnek ki a krisztusi genealógiát záró képek (Krisztus születése, majd Krisztus keresztrefeszítése) és a Krisztus helytartóit jelképező pápák között. Összességében megállapíthatjuk, hogy a genealógiai összefüggéseket jelölő fővonalak, illetve mellék-/alvonalak mindkét formátumban gyakorlatilag ugyanolyan elv szerint helyezkednek el, vagyis a „váz” ugyanaz,

kinyitva a kézirat rögtön olvasható, a szöveg horizontálisan íródott, a bibliatörténeti részben található genealógiai leszármazást jelölő, a nemzedékeket összekötő színes fővonalak a lap közepén horizontálisan húzódnak, a le-/elágazásokat jelölő mellék- és/vagy (al)vonalak pedig a fővonalától nem messze azzal párhuzamosan és/vagy a lap felső és/vagy alsó szélén, néha a szövegsorok között, azokkal párhuzamosan vagy szétszórva találhatók a medaillonokkal együtt a családfa-ábrázolás elveinek megfelelően. A pápa–császár–krónika esetében a pápákat ábrázoló medaillonok, illetve sorok – valószínűleg a hierarchiát jelölve – a lap felső felében, a császárokat ábrázoló medaillonok és sorok pedig a lap alsó felében láthatók, a szöveg két–két hasábjában íródott. E tekintetben kivételt képez Bu1, amelyben a szöveget három–három hasábjára tagolták. A pápa–császár–krónika fennmaradt részei alapján a töredékes kéziratról is megállapítható, hogy az álló formátumú kéziratok közé tartozik (1. kép: Fr2, fol. 221r). A Vat, illetve Bu2, Ma és Fr1 kéziratokat a fentiekkel szemben fekvő formátumú kéziratoknak nevezhetjük, mivel az álló kódexeket – ahhoz, hogy egyáltalán olvashatóak legyenek – el kell forgatni az órájárással megegyező irányban 90 fokkal. Ezeknél a kéziratoknál

<sup>55</sup> Bu2-ben és Ma-ban ez egy idő után megváltozik: mindkét kéziratban Helius (Publius Helvius Pertinax, 193) császártól, illetve Dionüsziosz (Szent Dénes, 259–268) pápától kezdődően a pápák medaillonjai átkerülnek a lap jobb szélére, míg a császároké a lap közepére. Fr1-ben nincs ilyen változás.

csupán a szövegek / képi ábrázolások / medailonok<sup>56</sup> feliratának iránya más, horizontális vs. vertikális. A kódexforma ellenére tehát mindkét esetben tovább hagyományozódik a *rotulus*-forma, az első esetben olyan, mintha a *rotulust* balról jobbra, a második esetben pedig mintha föntről lefelé tekernénk ki,<sup>57</sup> hogy aztán elénk táruljon egy bizonyos rendezői elv szerint működő, kisebb-nagyobb medailonokból összeállított képsorozat<sup>58</sup> (2. kép: *Be*, fol. 5r; 3. kép: *Bu2*, fol. 5v). Ez a rendezői elv pedig nem más, mint Krisztus családfájának – centrálisan, a főliók közepén nagyobb medailonokban<sup>59</sup> elhelyezkedő – bemutatása,<sup>60</sup> mégpedig első ránézésre a Lukács evangéliumában írottak szerint. Míg ugyanis Máté evangéliuma (Mt 1,1–17) Jézus Krisztus származását Ábrahámig vezet vissza (28 személy), addig Lukács (Lk 3,23–38) egészen Ádámgig (Ábrahámig 56, Ádámgig 76 személy). Alaposabban megnézve a krisztusi családfát ki derül, hogy Ádámtól Dávidig valóban a Lukács-féle genealógiáról van szó. Dávid király medailonjától kezdve azonban a Lukács-féle genealógia *Be*-ben Salamon medailonja alatt, *Bu2*-ben, *Ma*-ban és *Fr1*-ben Salamon medailonjától kisé



2. kép. Krisztus genealógiájának részlete: Ábrahám és utódai – álló formátumú kézirat. *Be*, fol. 5r (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 947)

<sup>56</sup> Különbségek természetesen adódhatnak a kéziratok között a tekintetben, hogy eltérő lehet az egy-egy lapra, lapfelé jutó medailonok száma.

<sup>57</sup> A *rotulus*sokhoz lásd még részletesebben: François FOISSIER: *Chroniques universelles en forme de rouleau à la fin du Moyen Age. Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1980–1981. 163–183. STUDT 1995. i. m., illetve TILO BRANDIS: Ein mittelhochdeutscher Papst-Kaiser-Rotulus des 15. Jahrhunderts. In: *Festschrift Albi Rosenthal*. Hrsg. Rudolf EILERS. Tübingen, Hans Schneider, 1984. 67–80: 68–69. Történeti áttekintésként pedig lásd: Kurt WEITZMANN: *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton, Princeton University Press, 1947.

<sup>58</sup> VÖ. OTT 2003. i. m. 61–62.

<sup>59</sup> Viszonyításként álljon itt néhány példa a medailonok méretére az egyes kéziratokban. Jeleneteket ábrázoló medailonok esetében: például Ádám és Éva munka közben *Bu2* fol. 2r: 175 mm, *Ma* fol. 2r: 172 mm, *Be* fol. 4r: 176 mm, *Fr1* fol. 2v: 179 mm; centrálisan elhelyezett nagyobb medailonok a (sárga színű) kerettel együtt: például Dávid *Bu2* fol. 12v: 80 mm, *Ma* fol. 12v: 76 mm, Jessze *Bu2* fol. 11r: 40 mm, *Ma* fol. 11r: 40 mm, Bethsabé *Bu2* fol. 12v: 43 mm, *Ma* fol. 12v: 40 mm; egyéb kisebb medailonok kerettel együtt: perzsiai Szibilla *Bu2* fol. 9r: 25 mm, *Ma* fol. 9r: 25 mm, Abigail *Bu2* fol. 12v: 26 mm, *Ma* fol. 12v: 24 mm, Habakuk próféta *Bu2* fol. 16v: 26 mm, *Ma* fol. 17v: 25 mm, Nabukodonozor *Bu2* fol. 16v: 26 mm, *Ma* fol. 17v: 24 mm, Kajafás főpap *Bu2* fol. 24r: 28 mm, *Ma* fol. 25r: 24 mm, Tiberius császár *Bu2* fol. 24r: 28 mm, *Ma* fol. 25r: 24 mm, Keresztelő Szent János *Bu2* fol. 24v: 28 mm, *Ma* fol. 25v: 25 mm, András apostol *Bu2* fol. 25r: 45 mm, *Ma* fol. 26r: 40 mm. A császárok és pápák, illetve a magyar királyok medailonjainak átmérője (a kerettel együtt) átlagban: 40 mm.

<sup>60</sup> A vizsgálati eredmények közlése ettől kezdve a német nyelvű kéziratokra korlátozódik. A vizsgált német nyelvű kéziratokban az Ádám és Krisztus közötti genealógiai kontinuitást a centrálisan elhelyezett medailonok vonallal való összekötése fejezi ki. Vagy már az első nagy formátumú medailontól (Éva teremtése) kezdve (*Fr1*), vagy a következő, Ádámot és Évát munka közben ábrázoló medailontól kezdve (*Bu2*, illetve *Ma* – *Ma*-ban itt egy kitöltetlen medailont találunk, mivel azonban *Ma* mind szövegben, mind képi anyagban, mind szöveg- és képi elrendezésben szorosan követi *Bu2*-t, valószínűsíthető, hogy a kitöltetlen medailonba ugyanannak a jelenetnek az ábrázolását szánták, mint amit *Bu2*-ben találunk), vagy Ádám harmadszülött fiától, Sétől kezdve (*Be*).

balra elágazik, és párhuzamosan fut tovább – immáron kisebb medaillonokban – a továbbra is a lapok közepén nagyobb medaillonokban elhelyezett, Máté evangéliumában található genealógia bemutatásával együtt, hogy aztán a két genealógiai vonulat – mindkét típusú kéziratformátumban – József előtt nem sokkal, Krisztus születésével újra egybeolvadjon. Ez a fajta ábrázolásmód tehát erőteljesen kiemeli Jézus királyi nemzetségből, Dávid házából való származását.<sup>61</sup> Mária származási tábláját szintén megtaláljuk a Krisztus keresztfeszítését ábrázoló és az apostolok kiküldését leíró fóliók közé ékelve. A Krisztus családfája mellé/köré beillesztett próféták (például Ésaías, Jeremiás, Habakuk, Dániel, Hóseás, Mikeás) medaillonjai és Krisztus megtestesülésével kapcsolatos különböző jövendöléseik valószínűleg az Ószövetség messiásvárását és annak Krisztusban való kiteljesedését hangsúlyozzák és vetítik előre. Mózes alakja pedig Izraelre, a választott népre és annak törvényére utalhat, amely Krisztusban teljesedik ki. Az ótestamentumi prófétákon kívül önálló kis medaillonokban a Szibillák is megjelennek az üdvözítő eljövételének jóslataival, az eredeti 10 Szibilla azonban a kéziratokban kiegészül még további kettővel – *Sibilla Európával* és *Sibilla Egippával*<sup>62</sup> – valószínűleg a 12 apostol pandanjaként. Az oldalágakon megtalálhatók a főpapok kis medaillonjai is. Ugyancsak a bibliatörténeti részben kaptak helyet pogány uralkodók Tiberius császár koráig. Mindent egybevetve a krónika kéziratai szemléletesen ötvözik az üdv-történeti és a világtörténeti összefüggéseket.

### A kéziratok illusztrációs anyaga és jellemzői

Mindegyik német nyelvű kéziratot hasonló módon illusztrálták. Az előbb vázolt családfatörténetben előforduló jelentős bibliatörténeti alakok, próféták, Szibillák és királyok, valamint a pápa-császár-krónikában a pápák és császárok, majd később – a vonatkozó kéziratokban – a magyar királyok is mellképpel ellátott medaillonokat kaptak.<sup>63</sup> A medaillonokban szereplő arcokat nem ruházták fel individuális vonásokkal, ezek sokkal inkább típusokat ábrázolnak.<sup>64</sup> A pápák fejét például mindegyik német nyelvű kéziratban bíborvörös hármaskorona, a tiara ékesíti. A császárok ábrázolásánál már némileg differenciáltabb a kép. A legfőbb különbség abból adódik, hogy a pogány császárok ruházatát páncélzat<sup>65</sup> képezi (világoskék, szürkés színnel festve),<sup>66</sup> ellenében a keresztény császárok ornátusával, ahol jól kivehető a bíborvörös palást a sötétsárga („arany”) nyakszalaggal. A keresztény császárok bíborvörössel bélelt, magas, kétpántos, sötétsárgára („aranyra”) festett, mitrára emlékeztető, zárt koronával rendelkeznek, az egyik pánton mindkét oldalt valószínűleg drágaköveket szimbolizáló, stilizált gyöngyökkel. A korona alól kilógó, az uralkodók vállán nyugvó, a mitra részét képező egyik vitta is jól kivehető. A korona alsó részéből általában öt ág látható, amelyből három stilizált liliommal vagy falevéllal díszített. A pogány császárok koronájának formája ugyanolyan, mint a keresztény császároké, annyi különbséggel, hogy a korona alsó részét az arab fejkendőkre emlékeztető felcsavart, ugyancsak sötétsárga színnel festett gyolcs fedi, amely aztán a korona alól kilógva az uralkodók vállára/hátára hull. A pogány császároknál a korona csúcsát általában stilizált gyöngyszem vagy gyöngyökből álló, stilizált liliom díszíti, a keresztény császárokét pedig kereszt, bár előfordul (főleg *Ma*-ban), hogy pogány császárok koronájára is kereszt került. A magyar királyok egypántos koronát viselnek, tete-

<sup>61</sup> Be-ben Dávid király medaillonja fölött az alábbi rubrikált szöveg olvasható: „Dauit Rex vnd bey dem Dauit heben sich an die kunig in Israhel von dem geslacht Juda”, azaz: „Dávid király és Dávidnál kezdődnek Izrael királyai Júda nemzetségből” (ford. RT).

<sup>62</sup> Bár *Bu2*-ben és *Ma*-ban nincs meg *Sibilla Frigea*, megjegyzendő viszont, hogy *Sibilla Egippa* *Fr2*-ben is fennmaradt.

<sup>63</sup> Vö. OTT 2003. i. m. 63.

<sup>64</sup> Vö. OTT 1980–1981. i. m. 44–45.

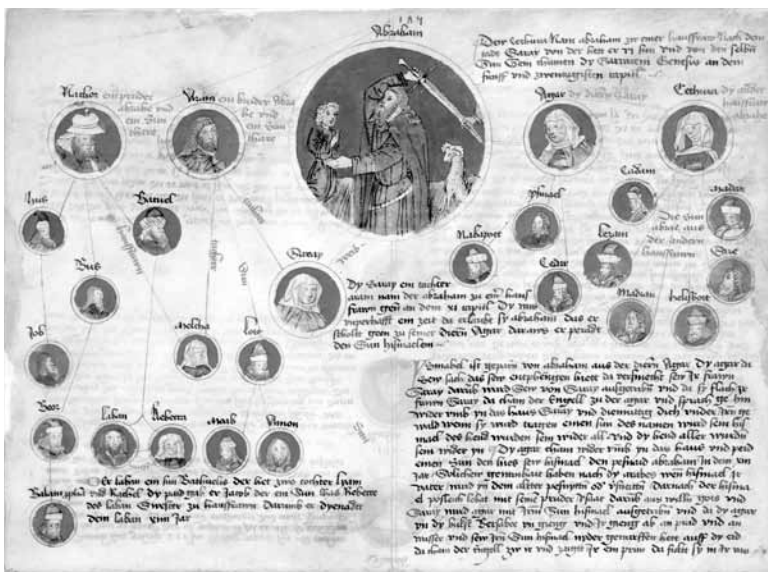
<sup>65</sup> Erre MELVILLE 1987. i. m. 78. is felhívja a figyelmet.

<sup>66</sup> *Fr2*-ben csak néhol kivehető a világoskék szín.



jén a koronához szervesen illeszkedő kereszttel.

A medaillonokat tekintve csak néhány esetben lelhető fel az „individualizálás” irányába ható attribútum (például Noé – szőlőtőke, Dávid – hárfa, Szent Péter – kulcs, Jónás – halforma). Megjegyzendő, hogy a családfa, illetve uralkodók stb. ábrázolásánál a medaillonok nagysága kifejezi az ábrázolt személy jelentőségét.<sup>67</sup> A képeknek csak töredéke ábrázol valamilyen jelenetet,<sup>68</sup> ezek viszont nagyméretű medaillonba kerültek (például Éva teremtése, Bűnbeesés, Kiűzetés a Paradicsomból, Jézus születése, Keresztrefeszítés). Megemlíthetők még a városábrázolások, amelyek medaillonjai szintén nagyobb méretűek: Ninive, Babilon, Jeruzsálem<sup>69</sup> és Róma, amelyek közül Babilon azonosítható be a legegyszerűbben az oly jellemző toronyépítéssel. A kör alaktól eltérő forma<sup>70</sup> (szögletes keret<sup>71</sup> – 4. kép: *Ma*, fol. 11v: Dávid és Góliát – vagy egyáltalán nincs keret<sup>72</sup>) nagyon ritka a német nyelvű kéziratokban. Ugyanakkor *Fr1* következetesen tartja magát a kör alakba helyezett ábrázolások-



3. kép. Krisztus genealógiájának részlete:  
Ábrahám és utódai – fekvő formátumú kézirat. *Bu2*, fol. 5v  
(Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. germ. 53)

<sup>67</sup> Lásd az 59. jegyzetet.

<sup>68</sup> Jelenetábrázolásokat csak a bibliatörténeti/üdv történeti részben találunk. A jelenetábrázolásokhoz lásd még Ott 1980–1981. i. m. 44–45, illetve Ott 2003. i. m. 63.

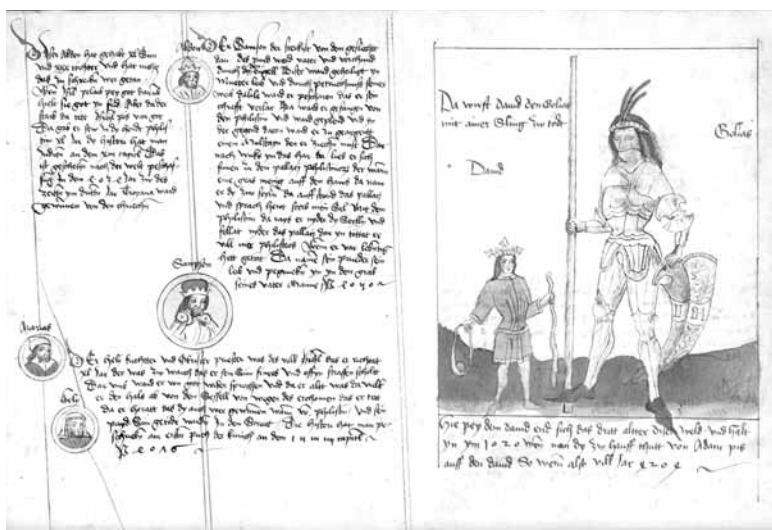
<sup>69</sup> Norbert H. Ott hívja fel a figyelmet arra, hogy az „Égi/Mennyei Jeruzsálem” illetve a „földi Jeruzsálem” ikonográfiai típusa más világkrónikákban egyáltalán nem fordul elő. Ott 1980–1981. i. m. 47, illetve Ott 2003. i. m. 64. A jelenleg ismert német nyelvű kéziratokban valóban *Bu2* (Ottnál Bl. 34r, helyesen fol. 17va) hozza e tekintetben a legteljesebb változatot: hat kapu, hat torony, a kapukon olvasható az elnevezésük, a kör középpontjában pedig a város lakóira vonatkozó megjegyzés: „In der stat haben gewand dy edelen leytt vnd dy propheten / Mit jn der Stat haben dy kunig Juda vnd priester [gewond]”, azaz: „A városban laktak a nemes emberek és a próféták. / Velük együtt laktak a városban Júda királyai és a papok” (ford. RT), a keretet alkotó legkülső körben pedig a felirat: „Dy wanung der layen was inwendig der mawr vnd awswendig der mawr der stat Jerusalem vnd in den versteten dar zwe”, azaz: „A laikusok háza Jeruzsálem város falain belül és kívül és az elővárosokban vannak” (ford. RT). *Ma*-ban (fol. 18va) a rajz vázát találjuk, a hat toronynak csak a helye van meg. A hat kaput és a kör középet alkotó körsávokat, illetve a keretet alkotó legkülső körsávot ugyanúgy feliratozták, mint *Bu2*-ben. *Be* (fol. 27v) rajzolatában a hat kapu, a belső körök, illetve a keretet alkotó legkülső kör felirat nélkül maradt. A medaillon fölött rubrummal írva azonban ugyanúgy megtaláljuk a város lakóira vonatkozó szöveges részt („... vnd in der Stat haben gewont dy kunig Juda / auch dy propheten inwendig der mawr dy layen vnd auswendig der mawr der heiligen Stat Jerusalem vnd auch in den vorstetten der Stat Jherusalem.”). *Fr1*-ben (fol. 18va) is megtalálható a kapuk feliratozása, itt azonban a belső köre vonatkozóan mindössze egysornyi szöveget találunk: „In der stat haben gewonnen dy kunig Juda vnd propheten priester”, a keretet alkotó legkülső kör pedig felirat nélkül maradt.

<sup>70</sup> Vö. Ott 2003. i. m. 63–64.

<sup>71</sup> Szögletes keretben ábrázolták például Mózes az égő csipkebokorral (*Be*, *Bu2*, *Ma*), Dávidot és Góliátot (*Be*, *Bu2*, *Ma*), az áldozati oltárt (*Bu2*, *Ma*).

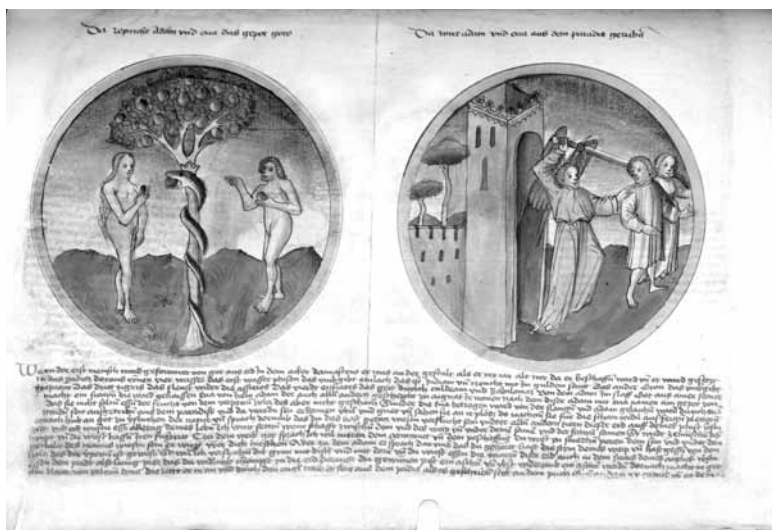
<sup>72</sup> Keret nélkül ábrázolják például Noé bárkáját (*Be*, *Bu2*, *Ma*), az áldozati oltárt (*Be*), a frigyládát a két angyallal (*Be*, *Bu2*, *Ma*), a hétágú gyertyatartót (*Be*, *Bu2*, *Ma*), Mózes két törvénytábláját rajta az öt-öt parancsolattal (*Fr1*, *Bu2*, *Ma*).





4. kép. Dávid és Góliát – szögletes keretben való ábrázolás. *Ma*, fol. 11v (Martin, Slovenská Národná Kniznica, Archív literatúry a umenia, J 324)

12v), Mózes megkapja a Tízparancsolatot (fol. 13r), Gedeon (fol. 14v), Sámson és az oroszán (fol. 16r). *Ma* viszont talán a leggyorsabban és a leghevenyészettebben elkészített kézirat, ugyanis ebben a kéziratban található a legtöbb áthúzás, javítás, a medaillonokat és az illusztrációkat tekintve pedig a kézirat befejezetlen, még a meglevő medaillonok nagy része is kitöltetlen vagy felirat nélkül maradt. Egyelőre nincsenek információink arról, miért nem került sor a krónika dekorálásának befejezésére. *Ma* fol. 41 verőjén a pápa–császár–krónikánál azonban egy érdekességre bukkanhatunk: I. Konrádnak, a 911–918 között uralkodott keleti frank királynak ugyanúgy megvan a kitöltetlen, vörös tintával felírt medaillonja, mint a többi uralkodónak, azonban a szövegkezdő *D(ieser)*-iniciálé jóval nagyobb méretű, mint az a többi uralkodónál szokásos, olyannyira, hogy az iniciáléba még egy bolond („Narr”) figurájának ábrázolása is belefért. Legalábbis erre utal a figura fején levő egyfajta



5. kép. Bűnbeesés és kiűzetés a Paradicsomból – két medaillonban ábrázolva.

*Fr1*, fol. 2r (Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Cod. germ. 12)

vadászkalap, amely azonban azáltal, hogy fent csücsökké szűkül össze, amelyet egy csengettyű (?), csörgő (?) „díszt”, csörgőspikára emlékeztet, valamint a kezében levő jogart szimbolizáló bun-

hoz.<sup>73</sup> Egyébként *Fr1* az illusztrációkat tekintve a leggazdagabb és legigényesebben elkészített kézirat. Előfordul, hogy két különböző képen ábrázolja azt, amit *Be*-ben egyetlenegy képbe sűrítettek bele (pl. Bűnbeesés és Kiűzetés a Paradicsomból két medaillonban<sup>74</sup>

– 5. kép: *Fr1* fol. 2r). Számos olyan képet is találunk *Fr1*-ben, amely a többi kéziratban nincs meg, például: A fáraó serege a Vörös-tengerbe vész (fol. 11v), Mózes kettéválasztja a Vörös-tengert (fol. 12r, 6. kép), Mózes Izrael fiaiért imádkozik (fol. 12v), Izrael fiainak harca ellenségeikkel (fol.

12v), Mózes megkapja a Tízparancsolatot (fol. 13r), Gedeon (fol. 14v), Sámson és az oroszán (fol. 16r). *Ma* viszont talán a leggyorsabban és a leghevenyészettebben elkészített kézirat, ugyanis ebben a kéziratban található a legtöbb áthúzás, javítás, a medaillonokat és az illusztrációkat tekintve pedig a kézirat befejezetlen, még a meglevő medaillonok nagy része is kitöltetlen vagy felirat nélkül maradt. Egyelőre nincsenek információink arról, miért nem került sor a krónika dekorálásának befejezésére. *Ma* fol. 41 verőjén a pápa–császár–krónikánál azonban egy érdekességre bukkanhatunk: I. Konrádnak, a 911–918 között uralkodott keleti frank királynak ugyanúgy megvan a kitöltetlen, vörös tintával felírt medaillonja, mint a többi uralkodónak, azonban a szövegkezdő *D(ieser)*-iniciálé jóval nagyobb méretű, mint az a többi uralkodónál szokásos, olyannyira, hogy az iniciáléba még egy bolond („Narr”) figurájának ábrázolása is belefért. Legalábbis erre utal a figura fején levő egyfajta

<sup>73</sup> Például Noé bárkája, az áldozati oltár, a hétágú gyertyatartó, a frigyláda, valamint Dávid és Góliát is nagyméretű medaillonok között.

<sup>74</sup> *Bu2*-ben és *Ma*-ban ezek a képek egyáltalán nincsenek meg.

kósbót – mindegyik a középkori és kora újkori bolondok ábrázolásában oly gyakori attribútum a német irodalomban. Hogy milyen okból került I. Konrád iniciáléjába ez az ábrázolás, csak feltételezni lehet. Az is kérdés, hogy mindez a *scriptomak* vagy a rajzolónak köszönhető-e; illetve hogy a rajz I. Konrádot ábrázolja-e. Maga az I. Konrádról, a keleti frank birodalom királyáról írt szöveg nem tartja őt császárnak, mondván: „nem tartják őt számon a császárok között, mivel nem uralkodott romániai [elsősorban Itáliát értették alatta] országokban, hanem csak német földön”.<sup>75</sup> Ezt követően a szöveg csak az Itália földjén és német területeken véghezvitt pusztításokról szól, illetve arról, hogyan jelölte ki Konrád az utódját. A szövegben tehát *explicité* semmilyen utalás nincs a képi tartalomra vonatkozóan. Az *implicit* tartalom felfedése további vizsgálatokat igényel (például milyen volt I. Konrád megítélése a korabeli és a későbbi historiográfiában, s az mivel magyarázható). A töredékes kéziratra, *Fr2*-re is jellemző a kisebb-nagyobb medaillonokban történő ábrázolási forma (legyen szó Krisztus születésének, a tizenkét apostolnak, Krisztus keresztfeszítésének ábrázolásáról, vagy a császárok, pápák mellképeit ábrázoló kis medaillonokról). A többi kézirathoz képest csak egy kivételt találunk itt, *Sibilla Egippát* nem medaillonban, hanem kis négyszögletes keretben ábrázolják (fol. 219ra), illetve Julius Caesar ábrázolása tér még el a többi német nyelvű kéziratától.<sup>76</sup>

Mindegyik német nyelvű kéziratnál megfigyelhető a szöveg és a képi ábrázolás szoros kapcsolata.<sup>77</sup> Megmutatkozik ez abban is, hogy a genealógiai ábrázolásoknál inkább a szöveg idomul az egyes vonatkozó medaillonokhoz. A többi kézirathoz képest azonban csak *Be* főszövegében találunk olyan utalásokat, hogy ennek vagy annak a személynek a medaillonját előrébb vagy hátrább találja meg az olvasó.

Végül röviden a magyar krónikafüggelékről. A német kéziratoknál a következőt figyelhetjük meg: *Be*-ben a magyar királyok medaillonjai nem a lap szélén/közepén (függőlegesen egymás alatt) vannak elrendezve, hanem azok beékelődnek a szövegbe. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy a medaillonok nincsenek feliratozva. *Be*-ben, *Bu2*-ben és *Ma*-ban egyaránt rubrummal írták a magyar krónikafüggelék „címet” (incipit). *Be*-ben azonban *Bu2*-tól és *Ma*-tól eltérően a magyar krónikafüggelék „címe” után közvetlenül Szent István nevét és uralkodásának időtartamát is vörös tintával írták,<sup>78</sup> így feltételezhetjük, hogy a legelső medaillon – annak ellenére, hogy maga a szöveg Géza fejedelemmel indít – I. István királlyal köthető össze, annál is inkább, mert a mell-



6. kép. Mózes kettéválasztja a Vörös-tengert; Manna hullik az égből és Mózes vizet fakaszt a sziklából. *Fr1*, fol. 12r (Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Cod. germ. 12)

<sup>75</sup> „Diser Conradus aus dewtschen landen wirt nicht gezellt vnder den chaiserren wenn er hat nicht geherscht yn walchen sunder nur yn dewtschen landen.”

<sup>76</sup> Julius Caesar ugyanis *Fr2*-ben nem egyszerű, a császároknál szokásos kis medaillont kapott, hanem egy nagyobb medaillonban ábrázolták uralkodói ornátusban, császári koronával a fején, trónon(?) ülve (a háttérben semmilyen más tárgy nem látható, a rajzoló ugyanazt a kék színt használta háttérként, mint a többi képnél, medaillonnál *Fr2*-ben és a többi kéziratban is), míg balról és jobbról további két alakot látunk térdeplő helyzetben, meghódolást mutató pózban. Az ábrázolás értelmezésében sajnos nem segít sem a medaillonhoz rendelt rövid szöveg: „Julius der irste keysir regirte bey funff jarn. Noch ym wart Romischer keyser Octavianus”, azaz: „Julius, az első császár öt évig uralkodott. Őutána Octavianus lett a római császár” (ford. RT), sem pedig a Julius Caesar uralkodását leíró krónikarész.

<sup>77</sup> Szöveg és kép kapcsolatához lásd még OTT 2003. i. m. 61–65.

<sup>78</sup> „Sand Steffanus, der erst kunig, regirt xlvij Jar” (*Be*).

kép koronás főt ábrázol. *Bu2*-ben és *Ma*-ban viszont rubrikált feliratokkal látták el a medaillonokat, s a feliratok szerint I. István király sem *Bu2*-ben, sem *Ma*-ban nem kapott medaillont, ami – egy ilyen jelentős és szentté avatott király esetében – több, mint érdekes. Szent István helyett Géza fejedelem kapott medaillont, illetve egészen pontosan *Bu2*-ben a legelső medaillont a „Geysa” szóval feliratozták, míg *Ma*-ban a kitöltetlen medaillont feliratozták „Geysa”-val. A lehetséges válasz talán abban rejlik, hogy a szöveg a „Geysa” szóval indul, így a *scriptor* a szövegben szereplő első névhez igazította a medaillonok feliratozását. Megjegyzendő azonban, hogy *Bu2*-ben a „Geysa”-val feliratozott medaillon egy koronás főt ábrázol, ami feltételezheti azt, hogy a mellképet mégiscsak I. Istvánnak szánták, illetve lehetséges, hogy a rajzoló – a szöveg tartalmát nem ismerve / azzal nem törődve – mechanikus módon rajzolta meg a magyar királyok listájához szükséges összes, koronás főt ábrázoló medaillont. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy a kéziratok keletkezése valóban olyan műhelyekhez köthető-e, ahol ismert volt a magyar királyság, s ezen belül első és szentté avatott királyunk története.

Megjegyzendő még, hogy *Ma*-ban a Salamonról (1063–1074) szóló szöveg mellett a medaillont „Bela”-nak feliratozták, ami minden valószínűséggel elírás (az előtte levő medaillont is „Bela”-nak feliratozták).<sup>79</sup> A rubrummal külön kiemelt uralkodóknál *Be*-ben egyedül *Aba* (1041–1044) nem kapott medaillont, mert az ő személyét a krónika Péternél tárgyalja. A latin *Vat*-ban és *Bu1*-ben ugyan van *Abának* medaillonja, de külön bekezdés nélkül. Ugyanakkor a latin kéziratok közül csak *Vat*-ban találjuk az *Abáról* szóló szakasz legvégén azt a kitétel, hogy „Scripta Abe vide supra”, amelynek fordítását a német nyelvű kéziratok is megadják, vagyis az *Abát* érintő részt fentebb kell keresni.<sup>80</sup> Míg Ottóval (1305–1307) kapcsolatban *Vat* csak annyit ír, hogy „Otto coronatus, captus et postea de regno expulsus est”, addig *W* és *Bu1* még hozzáfüzi, hogy „et non depingitur”,<sup>81</sup> akárcsak a német nyelvű kéziratok: „vnd / der<sup>82</sup> wirt nicht gemalt” (azaz nincs megfestve / nem festették meg), holott Ottó portréja mindegyik kéziratban (*Vat*, *W*, *Bu1*, illetve *Be*, *Bu2*, *Ma*<sup>83</sup>) szerepel. Teljes bizonyossággal nem jelenthetjük még ki, de számos jel utal arra, hogy *Bu2*-t és *Ma*-t azonos latin kézirat alapján, illetve annak mintájára, esetleg *Ma*-t *Bu2* alapján és annak mintájára készítették.<sup>84</sup> *Ma*-t kivéve (*Fr2* esetében ezt nem tudhatjuk) mindegyik műben találunk a pápa–császár–krónika végén előre megrajzolt, de kitöltetlen medaillonokat, ami a műfaj folytatásra ösztönző, nyílt jellegére vall.

A kéziratokban a szöveg elrendezése – vörös vagy kék tintával írt iniciálék, különféle módon történő rubrikálások, kiemelések, főleg *Be*-ben a lapszélékre rajzolt mutatoujjal való figyelemfelhívás –, a képi anyag (a rajzolást és festést tekintve) nem túl magas színvonala, színezése arra utal, hogy a kéziratokat nem reprezentációs, hanem használati, didaktikus célra készítették, akárcsak a mintául szolgáló latin műveket, mint *Petrus Comestor*<sup>85</sup> (†1178) *Historia Scholasticája*, *Petrus Pictaviensis*<sup>86</sup> (†1205) *Compendium historiae in genealogia Christi* című munkája, vagy *Martinus Polonus*<sup>87</sup> (†1278) *Chronicon pontificum et imperatorum* című írása.

<sup>79</sup> A latin kéziratokban (*Vat*, *Bu1*, *W*) ez a tévesztés nem figyelhető meg.

<sup>80</sup> „...vnd sein [Aba] regierung vndt man in geschrift, do man schreybt von Petro dem Kunig etc.”, azaz „Az *Aba* uralkodásáról írtakat abban a részben találjuk, ahol Péter királyról írnak” (ford. RT).

<sup>81</sup> Mindez közvetlenül a megfestett Ottó-portré mellett áll.

<sup>82</sup> der] er *Bu2*, *Ma*.

<sup>83</sup> Ahogy fent már utaltam rá, *Ma*-ban a magyar királykrónikában az uralkodókhoz kapcsolódó, előre megrajzolt medaillonok mind kitöltetlenül maradtak, csak feliratokat kaptak, így Ottó is a rá vonatkozó szöveg mellett.

<sup>84</sup> Lásd ehhez részletesebben: RADEK 2013. i. m. 54–55.

<sup>85</sup> VIZKELETY 1988. i. m. 300.

<sup>86</sup> MELVILLE 1987. i. m.

<sup>87</sup> Bővebben lásd: Anna-Dorothea VON DEN BRINCKEN: Martin von Troppau. In: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein* 1987. i. m. 155–193. VIZKELETY 1988. i. m. 300. Anna-Dorothee VON DEN BRINCKEN: Martin von Troppau O. P. als Graphiker des Geschichtsablaufes. In: *Die Anfänge des Schrifttums* 1997. i. m. 211–224. VESZPRÉMY 1997. i. m.

## Összefoglalás és kitekintés

A középkori történetírást nagymértékben meghatározta az üdvtörténeti/világtörténeti konstrukciókban (lásd Borst<sup>88</sup>) való gondolkodás. Ugyanakkor a történetírók mindinkább szembesültek azzal a problémával, hogy miként lehet a világtörténelmet mint Ádám fiainak, egyes népeknek, birodalmaknak a szerteágazó történetét úgy ábrázolni, hogy az mégis a kontinuitás érzetét keltse és egészként hasson, illetve hogy mindezen célokat szem előtt tartva hogyan tudják meglehetősen terjedelmes anyagukat az áttekinthetőség elvének megfelelően összeállítani és strukturálni. A Johannes de Utino és folytatója által szerkesztett világkrónika erre mutat példát.

A fenti elemzés csak a kezdetét jelenti a Johannes de Utino krónikacsoporttal kapcsolatos kutatásoknak, hisz számos szempont vár még vizsgálatra, mint például a német nyelvű kéziratok átfogó elemzése után azoknak a latin kéziratokkal való összevetése, a *rotulus*ként és kódexként fennmaradt kéziratok szövegének és képi anyagának összevetése, recepciók kapcsolatainak ábrázolása, a szöveg és kép kapcsolatának vizsgálata vagy a színhasználat szimbolikája.

### Tárgyszavak:

Johannes de Utino; Johannes a Mortiliano; történetírás; világkrónika; pápa–császár–krónika; magyar krónika; Drági Tamás; *rotulus*; Jézus Krisztus genealógiája; Petrus Comestor: *Historia Scholastica*; Petrus Pictaviensis: *Compendium historiae in genealogia Christi*; Martinus Polonus: *Chronicon pontificum et imperatorum*; 15. század

Tünde Radek

## Medieval Historiography and Pictorial Representation

### *German Language Manuscripts of*

### *Johannes de Utino's "World Chronicle" (15<sup>th</sup> Century)*

In this essay I primarily examine the German language manuscripts of the "World Chronicle" of *Johannes de Utino* and his successor (Berlin Ms. germ. fol. 947, Budapest Cod. germ. 53, Turócszentmárton/Martin J 324, Frankfurt am Main Ms. germ. fol. 12, Frankfurt am Main Museum für Angewandte Kunst LM 219.220.221), but I also make references to Latin manuscripts that include the chronicle of Hungarian kings, alongside the narrative of events from the Bible (from the story of Creation to the death of Christ) and the chronicle of popes and emperors.

I discuss the formats of certain manuscripts (vertical or horizontal formats), the possible iconographical programmes of the biblical parts (the family tree of Christ, first according to the Gospel of Luke and then after the *medaillon* of King David according to the Gospel of Matthew), and also address the most important characteristics of the manuscripts' illustrations (renderings using the *medaillon* manner of depiction).

<sup>88</sup> Arno BORST: *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*. München, Dt. Taschenb. Verl., 1995. (Unver. Nachdruck der 1957 bis 1963 erschienenen Originalausgabe.)



Spekner Enikő

# Adalékok I. (Anjou) Károly király Szent László-kultuszához

## Királyi „vizitációk” Szent László király váradi sírjánál

Dr. Spekner Enikő

Főmuzeológus

A Budapest vonatkozású

Diplomatikai Fénykép- és

a Kumorovitz Pecsétmásolati

Gyűjtemény vezetője

Budapesti Történeti Múzeum

Kutatási területe:

középkori várostörténet

E-mail: spekner.eniko@mail.btm.hu

„ob devotionem praestitam, quam habemus ad ipsum Beatum Regem Ladislaum”<sup>1</sup>

„Tiszteletünk kifejezésére, amellyel Szent László király iránt viseltetünk” – mondja I. (Anjou) Károly király, amikor 1326 októberében megerősítette tárnokmesterének, Nekcsei Demeternek a váradi Boldogságos Szűz-egyház javára a saját, szülei és az egyház oltára alatt nyugvó fivére, Sándor mester lelki üdvéért tett adományát. Az egyházban ugyanis „őünk, legboldogabb László király és hitvalló szent sírja és sok más szent ereklyéje csodás módon őriztetik Istentől eredő csodákkal folyvást tündökölvé, az

erőtleneknek és nyomorékoknak szüntelen visszaadva a lelki és testi egészség jótéteményét.”<sup>2</sup> Károly uralkodói legitimációjának megerősítése mellett a szent ős iránti tisztelete kinyilvánításától uralmának támogatását, megszilárdítását is remélte: „...hisszük, hogy a mindenható Istennél értünk közbenjáró érdemeiből tartjuk szerencsétől kegyelten a világi uralom jogarát, és reméljük, hogy imái segítségével örök üdvösségre jutunk...”<sup>3</sup>

A Nápolyból Magyarországra érkező ifjú Anjou herceg már úti poggyászában magával hozta a magyar szent királyoknak nagyanyjától, Árpád-házi Máriától útravalóul kapott ismeretét és szentségük tiszteletét.<sup>4</sup> A számos nápolyi képzőművészeti emléken túl bizonyítja ezt a névtelen

<sup>1</sup> I. Károly király 1326. október 14-i privilégiuma tárnokmestere, Nekcsei Demeter részére. Az oklevél eredetiben nem maradt fenn. 18. századi másolata: Esztergom, Prímási és Főkáptalani Levéltár, Archivum seculare, Acta radicalia U. 191. (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Diplomatikai Fényképgyűjtemény [a továbbiakban MNL OL, DF] 279.050.) Kiadása: *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*. Studio et opera Georgii FEJÉR. Budae, Typis Typogr. Regiae Universitatis Ungaricae, 1829–1844. VIII/3. 1832. 66–70. Magyar fordítása a másolattal nem teljesen egyező kiadás alapján készült: *László király emlékezete*. A szöveget válogatta KURCZ Ágnes. Szerk. KATONA Tamás. Budapest, Magyar Helikon, 1977. 66. (Gy. RUITZ Iza-bella fordítása.) Megjelent még ugyanez a fordítás: *Boldog Várad*. Szerk. BÁLINT István János. H. n. [Budapest], Héttorony, é. n. [1992]. 40. Az általam közölt fordítás ennek átalakított változata.

<sup>2</sup> „...eidem venerabili ecclesiae Beatae Virginis Varadiensis, in qua Beatissimi Ladislai regis et confessoris, nostri progenitoris sacra tumba, aliorumque plurimorum sanctorum reliquiae sunt mirifice conditae continuis divinitus corruscantes miraculis, et languibus ac debilibus iugiter restituentes beneficia sanitatum...” Jelzetére lásd az 1. jegyzetet.

<sup>3</sup> „...cuius meritis apud omnipotentem Deum pro nobis intercedentibus temporalis regiminis sceptrum feliciter gestare nos credimus, cuiusque orationum suffragiis speramus nos ipsos ad aeternae felicitatis gaudia pervenire...” Jelzetére lásd az 1. jegyzetet.

<sup>4</sup> A középkori Szent László-kultusz történetére vonatkozó irodalmat Kerny Terézia ismertette és összegezte 2007-ben, ezért csak az utána következő fontosabb irodalomra hivatkozom: KERNY Terézia: Szent László tiszteletének kutatástörténete (1977–2007). In: „Vállal magasb mindenkinél” A Szent László-herma Győrbe érkezésének 400. évfordulóján megtartott tudományos konferencia előadásai. Győr, 2007. június 25–27. Szerk. SZÉKELY Zoltán. Győr, Győr-Sopron-Moson Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2008. (Arrabona, 46. 1.) 15–35; Uő.: Magyar szent királyok középkori kompozíciói a templomok külső falain. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 81–88; Uő.: Adalékok Szent László középkori székesfehérvári tiszteletéhez. In: *A Székesfehérvári egyház-*

francia domonkos szerzetes 1308-ban írt művének Magyarországról szóló része is, amely kihangsúlyozza a magyar szentek, köztük a szent királyok jelentőségét, hosszasan taglalva e szent királyokat adó Árpád-ház és a francia eredetű Anjou-dinasztia leszármazásának kötődéseit, és az utóbbi öröklési jogát a magyar királyi trónra.<sup>5</sup> Az úti poggyász része lehetett az uralom biztosításának elengedhetetlen kelléke, feltehetően még Nápolyban vésetett első felségpecsétje is.<sup>6</sup> Fontos mozzanatok ezek a királyság elnyerésére és biztosítására, bár az 1300. augusztus elején – még az Anjou-ház által el nem ismert III. András király (1290–1301) életében – Spalatóban partra szálló ifjú trónigénylő nem sejtette, milyen rögs utat kell megtennie a magyar Szent Korona megszerzéséért,<sup>7</sup> majd megkoronázott uralkodóként uralma megszilárdításáért.<sup>8</sup> Bizony nagy szüksége volt a lovagszent, László király eszmei támogatására, talán időnként az is felmerült benne, hogy koronázásuk, uralmi legitimációjuk és hadi vállalkozásaik alakulása rokon lelkekkel teszik őket.

A szent királyoktól való származás érvrendszerének már érkezésekor készen kellett állnia, hiszen enélkül nehezen képzelhető el, hogy a megválasztása érdekében szónoklók oly magától értetődően használják fel azt a Szentszék, VIII. Bonifác (1294–1303) és V. Kelemen (1305–1314) pápák nápolyi hűbéruralmukat Magyarországra is kiterjesztő törekvéseitől rettegő főpapok és

*megye ünnepi névtára Spányi Antal megyés püspök születésének 60. évében.* Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Hivatal, 2010. 49–56, 60–61; Uő.: Emlékkonferencia Károly Róbert koronázásának 700. évfordulója alkalmából. Székesfehérvár, 2010. X. 16. In: *Károly Róbert és Székesfehérvár.* Szerk. Uő.–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. (Magyar királyok és Székesfehérvár II. – A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 6.) 188–191, 195–198; MADAS Edit: *Középkori prédikációk Szent László királyról. Sermones de Sancto Ladislao rege Hungariae.* HAJDÚ István közreműködésével. – HORVÁTH Zoltán György: *Középkori falképek Szent László királyról. San Ladislao d'Ungheria nei dipinti murali.* PROKOPP Mária és GONDOS Béla közreműködésével. Budapest, Romanika, 2008.

A kultusz legújabb, kiváló összefoglalása FEDELES Tamás: „Ad visitandumque sepulchrum sanctissimi regis Ladislai”. Várad kegyhelye a késő középkorban. In: *„Köztes-Európa” vonzásában. Ünnepi tanulmányok Font Márta tiszteletére.* Szerk. BAGI Dániel–FEDELES Tamás–KISS Gergely. Pécs, Kronosz, 2012. 163–182.

<sup>5</sup> „...Notandum hic [est], quod nondum sunt tridenti anni, quam Vngari ad fidem sunt conversi per Sanctum Stephanum eorumdem regem, cuius filius eciam est canonizatus, rex Hemericus; demum eciam sanctificati sunt de domo illa Sanctus Ladislaus rex, et Sancta Elizabet, soror domini Belle (sic!) regis eiusdem regni; [...] et qui prefatus rex Vngarie Ladislaus mortuus est sine herede, ut dictum est, ac eciam sorores eius omnes fuerunt nupte scismaticis preter reginam Syclie, ideo ipsa sicut catholica remansit heres regni et ipsa fecit donationem de dicto regno filio suo primogenito Karolo scilicet Martello, quo mortuo successit eidem in regno Karolus [Ro]bertus filius suus, qui nunc regnat [ratione] iam tacta; hec de Vngaria sufficient. [...]” ANONYMI *Descriptio Europae Orientalis*. Ed. Olgierd GÓRKA. Cracoviae, Gebethner et socii, 1916. 52, 54–55. Magyar fordítása: *Károly Róbert emlékezete.* Válogatta, szerkesztette, a bevezetőt és a jegyzeteket írta KRISTÓ Gyula–MAKK Ferenc. A képanyagot MAROSI Ernő válogatta. Budapest, Európa, 1988. 75–76. (BORZÁKNÉ NACSA Mária fordítása.) Képzőművészeti emlékek: PROKOPP Mária: A nápolyi udvar Szent László-tisztelete a XIV. században. In: *„Vállal magasb mindenkinél”* 2008. i. m. 403–413; SÁRKÖZY Péter: Magyar szentek kultusza Itáliában. *Európai Utas*, 49. 2002. 33–38.

<sup>6</sup> TAKÁCS Imre: Károly Róbert pecsétjei. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 4. 7–15: 8–10.

<sup>7</sup> ZSOLDOS Attila: Anjou Károly első koronázása. In: *Auxilium historiae. Tanulmányok a hetvenesztendős Bertényi Iván tiszteletére.* Szerk. KÖRMENDI Tamás–THOROCZKAY Gábor. Budapest, ELTE BTK, 2009. 405–413.

<sup>8</sup> I. (Anjou) Károly uralkodására: MISKOLCZY István: *Magyarország az Anjouk korában.* (2. kiadás) Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2009. (Historia Incognita) 8–28; DÜMMERTH Dezső: *Az Anjou-ház nyomában.* Budapest, Panoráma, 1982. (Utazások a múltban és a jelenben) 7–363; BERTÉNYI Iván: *Magyarország az Anjouk korában.* Budapest, Gondolat, 1987. (Magyar História) 7–163; ENGEL Pál: Az ország újraegyesítése. I. Károly küzdelmei az oligarchiák ellen (1310–1323). *Századok*, 122. 1988. 89–147; Uő.: Anjou I. Károly (1301–1342). In: Uő.: *Szent István birodalma. A középkori Magyarország története.* Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 2001. (História Könyvtár, Monográfiák 17.) 108–135; KRISTÓ Gyula: I. Károly király harcai a tartományurak ellen (1310–1323). *Századok*, 137. 2003. 297–347. I. Károly uralmának legfrissebb összefoglalása az Anjou-dinasztia nápolyi uralma és annak magyarországi összefüggései bemutatásával, jelentős új irodalom felhasználásával: CSUKOVITS Enikő: *Az Anjouk Magyarországon. 1. I. Károly és uralkodása (1301–1342).* Budapest, MTA BTK Történettudományi Intézet, 2012. (Monumenta Hungariae Historica, Dissertationes.) Online elérhető: [www.tti.hu/images/kiadvanyok/online/csukovits.pdf](http://www.tti.hu/images/kiadvanyok/online/csukovits.pdf) (letöltve 2013. április 29.)

főurak meggyőzésére. Első ezek sorában a feltehetően itáliai egyetemi tanultsággal rendelkező, a dalmáciai Trauból származó Domonkos-rendi szerzetesnek, Augustino Gazotto zágrábi püspöknek az 1307. október elején zajló királyválasztó országgyűlésen Károly megválasztása érdekében elmondott beszéde:

„A kételkedésre tehát semmi ok, hogy milyen jogon támogatta a magyar aggodalmakon sajnálkozó római főpap, amikor azt a magyar méltóságok és előkelők előterjesztették, Károlyt – mint egyetemes atya és legfőbb bíró – jogigényének megvédésében a vérrokonság jogán őt illető országban. A vérrokonság jogán pedig – a déli napnál világosabb – más vetélytársaknál inkább illeti meg Károlyt az ősi királyi fejék. [...] Károly jogai alapján ugyanis igazolást nyert, hogy családfája – az Ég rá a tanú – a mi szent királyainktól ered.”<sup>9</sup> Hasonló módon érvel a II. Károly nápolyi király kezdeményezésére V. Kelemen pápa által Károly érdekeinek előmozdítására Magyarországra küldött ferences rendi pápai követ, Gentile da Montefiore bíboros. 1308. december elejére zsinatot hívott össze Budára, amely az ország helyzetére vonatkozó végzéseiben kimondta: »Valóban, az isteni gondviselés által a Magyar Királyság élén katolikus királyok álltak, akik közül az első, Szent István és még néhány más kiérdemelte, hogy bejegyezzék a szentek névjegyzékébe. [...] Mi tehát ezen ország helyzetének megjavítására [...] összehívtuk a főpapok, bárók és nemesek általános gyűlését, amelyen e főpapok és bárók egységesen elismerték a nagyságos herceget, az első szent királyok igaz nemzetségéből sarjadt Károly urat Magyarország valóságos és törvényes királyának és természetes uruknak.«<sup>10</sup>

A *beata stirps*, a dinasztikus szentség fogalmát uralmuk szakrális megerősítésének közép-pontjába emelő nápolyi Anjouk e törekvése is szerepet játszott abban, hogy családjukat kettős házassági szerződéssel összekötötték a szent királyok, a *sancti reges Hungariae*, Szent István, Szent Imre és Szent László alakjait felsorakoztató magyar Árpád-házzal.<sup>11</sup> Magyarországon a 13. század második felében a három szent király csoportjából egyre nagyobb tisztelet kezdte övezni a lovagszent, László alakját. Szokássá vált, hogy a királyok fehérvári koronázásuk után felkeresték szent elődjük váradi sírját, hogy uralkodásukhoz mennyei közbenjárását kérjék.<sup>12</sup> A királyi

<sup>9</sup> „...Nulla itaque dubitandi superest occasio, quo jure Romanus Pontifex Ungarica diffidia miseratus sanioribus et potioribus etiam Ungaris id exposcentibus, Carolum autoritate sua, tamquam universalis pater et judex supremus, tuendum in regno jure sanguinis sibi debito suscepit. Jure autem sanguinis, eoque optimo super alios competitores Carolo deberi diadema aviticum sole meridiano clarius est.[...] sed Caroli jurius illud quoque, [...] quod ipsius stemma, Caelo teste, ex sanctissimis regibus nostris profluere comprobatur...” *Oratio S. Augustini Gazotti dicta in campo Rakos pro Carolo*. In: Balthasar Adamus KERCESELY: *Historiarum chatedralis ecclesiae Zagrabienensis*. I. Zagrabiae, [1776.] 114. Hivatkozik rá: KLANICZAY Gábor: Az Anjouk és a szent királyok. Fejezetek a középkori szentségei történetéből. In: „Mert ezt Isten hagyta...” *Tanulmányok a népi vallásosság köréből*. Szerk. Tüskés Gábor. Budapest, Magvető, 1986. 82, 20. jegyzet; KLANICZAY Gábor: *Az uralkodók szentsége a középkorban. Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*. Budapest, Balassi, 2000. 261.

<sup>10</sup> „...Sane, per divinam providentiam regno Hungariae reges catholici prefuerunt, quorum primus, sanctus rex Stephanus et alii nonnulli sanctorum cathalogo meruerunt ascribi; [...] Nos itaque ad eiusdem regni status reformationem [...] prelatorum, baronum et nobilium convocavimus generale concilium, in quo prelati et barones iidem communiter magnificum principem dominum Carolum ex primorum sanctorum regum vera progenie propagatum recognoverunt verum et legiptimum (sic!) regem Hungarie ac eorum dominum naturalem.” *Acta legationis cardinalis Gentilis. Gentilis bíbornok magyarországi követségének okiratai. 1307–1311*. Red. Antonius PÖR–Ladislau FEJÉRPATAKY. Budapest, Franklin, 1885. (Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia. Vatikáni Magyar Okirattár I. 2.) Reprint: Budapest, METEM, 2000. 269. Hivatkozik rá: KLANICZAY 2000. i. m. 82, 19. jegyzet.

<sup>11</sup> I. (Anjou) Károly szicíliai és nápolyi király 1269. évi ajánlása V. István magyar királynak az Anjou- és Árpád-ház közötti dinasztikus házasságok megkötésére. *Codex diplomaticus* 1829–1844. i. m. IV/3. 1829. 510–512; KLANICZAY 1986. i. m. 65; Uő.: 2000. i. m. 240–244.

<sup>12</sup> IV. László király 1276. április 5-i oklevele: *Codex diplomaticus* 1829–1844 i. m. V/2. 1829. 333; III. András király 1290. december 31-i oklevele: MNL OL, DF 278.284; Ugyancsak elődei e szokására hivatkozik I. Károly fia, Nagy Lajos király is 1342. december 10-i oklevelében: „cum [...] adepta nostra coronatione [...] ad visitandumque sepulchrum sanctissimi regis Ladislai, a quo divinum auxilium [...] postulamus, [...] Varadinum accessimus...” *Codex diplomaticus* 1829–1844. i. m. IX/1. 1833. 58.

szentek csodatévő ereklýeit őrző kultuszhelyek felkeresése különösen I. (Anjou) Károly számára vált fontossá, hogy a szent királyok kultuszának ápolásával is demonstrálja az Árpád-házhoz való kötődését. Szent István tiszteletének kissé más jellegű fehérvári (koronázóváros és királyi temetkezőhely) felkarolása mellett ezt leglátványosabban a kultikus kisugárzása révén egyre vonzóbb váradi kegyhelyhez tett zárandoklatokkal mutathatta meg, amelytől azonban nem vitathatjuk el a személyes *devotio* kifejezésének igényét sem, amint azt majd több esetben látni fogjuk.<sup>13</sup>

A nehezen elnyert királyi trón és végül a harmadszori, a szokásoknak megfelelő, törvényes, 1310. augusztus 27-i fehérvári koronázás után Károlynak a királlyá választásakor kialakult látszategység ingatagsága miatt nem volt alkalma rögtön Váradra menni, bár nem tudjuk, hogy az év végén Erdélybe tett látogatásakor erre útközben nem került-e sor.<sup>14</sup> Legközelebb 1312 márciusában találjuk a királyt Váradon. Elképzelhető, hogy erőt gyűjteni ment Szent László sírjához a lázadó Aba nembeli Amadé-fiak legyőzéséhez, de hadai gyülekezőhelyének is kijelölhette a várost, vagy a kettő együtt játszott szerepet a hely kiválasztásában.<sup>15</sup> A következő váradi zárandoklat szintén az oligarchák elleni hadviselés jegyében született. Miután 1317 őszén Visegrád és Komárom várainak visszaszerzésével sikerült Csák Mátét két előretolt dunai erősségétől megfosztania, és a Duna vonalát biztosítania, hosszabb temesvári tartózkodás után Borsa nembeli Kopasz nádor veje, Ákos nembeli Mojs fia Mojs elleni észak-erdélyi hadjárat előkészítésére 1318 májusában Károly a Bihar megyei Szalacsra ment, ahonnan Temesvárra hazatérőben nem mulasztotta el felkeresni a váradi kegyhelyet.<sup>16</sup> Ez év nyarától kezdődően a királyt családi tragédiák sora sújtotta. Elhunyt második felesége, a lengyel Piast-ház sziléziai ágából származó beutheni Mária királyné. A 14. századi krónikakompozíció szerint Temesváron halt meg, és földi maradványait a Boldogságos Szűz fehérvári egyházában helyezték örök nyugalomra. Fehérvári temetését megkönnyíthette, hogy az év közepén a király Budán tartózkodott, ahonnan könnyebben elérhette a végtisztesség helyszínét, bár a temetés pontos helyét és idejét, illetve, hogy azon részt vett-e az özvegy király, nem tudhatjuk biztosan, hiszen a krónika a halálozás időpontjában sem megbízható.<sup>17</sup> Károly hamarosan harmadszor is megnősült, valamikor 1318 végén vagy 1319 elején vette feleségül Luxemburgi Beatrixot, aki mindössze egy évig viselhette királynéi méltóságát, miután 1319 november végén gyermekszülésben tragikus hirtelenséggel elhunyt. Őt a szerbiai hadjáratából nemrég Temesvárra visszatért, megtört uralkodó a közelebbi Váradon temette el, ahol lelki üdvéért oltárt is emeltetett az Anjou-ház családi szentje, Toulouse-i Szent Lajos tiszteletére.<sup>18</sup> A következő év májusában már a két feleségét és születendő gyermekét gyors egymásutánban elvesztő uralkodót az irántuk érzett kegyelet is Váradra vonzhatta.<sup>19</sup> Bánkódásra azonban

<sup>13</sup> Pierre André SIGAL: *Isten vándorai. Középkori zárandoklatok és zárandokok*. Ford. GYÁROS Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1989. 40–44; KLANICZAY 2000. i. m. 259–263, 267–272, 284–285; CSUKOVITS Enikő: *Középkori magyar zárandoklatok*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 2003. (Historia Könyvtár, Monográfiák 20.) 65–67.

<sup>14</sup> ENGEL 1988. i. m. 95.

<sup>15</sup> MNL OL, DL 87.169. Regesztája: *Anjou-kori oklevéltár*. III. Szerk. KRISTÓ Gyula. Budapest–Szeged, K. n., 1994. 117–118; No. 249; ENGEL 1988. i. m. 100, 140, 18. jegyzet; KRISTÓ 2003. i. m. 304.

<sup>16</sup> ENGEL 1988. i. m. 123–124; KRISTÓ 2003. i. m. 335–337. Váradra: MNL OL, DL 99.555; *Anjou-kori oklevéltár*. V. Szerk. KRISTÓ Gyula. Budapest–Szeged, K. n., 1998. 62; No. 131.

<sup>17</sup> KRISTÓ Gyula: Károly Róbert családja. *Aetas*, 20. 2005. 4. 14–28; 19–21; KÁDÁR Tamás: Megjegyzések, észrevételek I. Károly (Róbert) magyar király házassági és egyéb családi kapcsolatai kérdéséhez. *Turul*, 82. 2009. 13–23; 14–16.

<sup>18</sup> „Novissimis autem temporibus altare sancti Vincentii, quod est iuxta altare sancte Crucis a meridie erexit et dotavit Copaz palatinus, demum vero manente memoria sancti Vincentii, fuit dedicatum per regem Karolum ad honorem sancti Lodo-vici pro remedio anime domine Beatricis consortis sue, que ibidem sepulta existit, sicque altare ipsum est distinctum ad duos magistratus.” In: *A váradi káptalan legrégibb statútumai*. Közrebocsátja BUNYITAY Vincze. Nagyvárad, 1886. 71; KRISTÓ 2005. i. m. 21; KÁDÁR 2009. i. m. 14–17.

<sup>19</sup> 1320. május 6. MNL OL, DL 314; *Anjou-kori oklevéltár*. V. 1998. i. m. 298; No. 774.



nem maradt sok idő, az utódlás megoldásának kényszerétől vezérelt uralkodói kötelességét teljesítő Károly 1320. július 6-án Budán újabb házasságot kötött Piast Erzsébettel, I. (Łokietek) Ulászló lengyel király leányával.<sup>20</sup>

A király temesvári székhelyéről utoljára 1322 tavaszán tett hosszabb kitérőt Szent László városába.<sup>21</sup> Elképzelhető, hogy innen egy erdélyi utat is közbeiktatott, és ekkor kapta a trónörökös után már igen vágyódó király elsőszülött fia megérkezéséről azt az örömhírt, amely „olyan ünnepi és örömteli boldogságot hozott, amelynél nagyobbat e világon mi nem képzelhetünk el”.<sup>22</sup> Talán e túlcserélődő öröm feletti hála irányította vissza lépteit Váradra, hogy június 27-én ott üljön meg Szent László ünnepét. Ez volt az egyetlen olyan alkalom, amikor Károly az ünnepet valószínűleg Váradon töltötte.<sup>23</sup>

1323 közepére lezárult az uralkodónak az ország újraegyesítése érdekében kifejtett gigászi küzdelme, amelyben – mint láttuk – nem csekély szerepet játszott a váradi kegyhely gyakori látogatása. A belső stabilizáció megteremtése Károly uralkodásában új korszak kezdetét jelentette. Végre elhagyhatta temesvári száműzetésének színhelyét, s visszatérhetett az ország természetes központjába, a *medium regnibe*. Ezúttal azonban nem hagyományos budai királyi székhelyét részesítette előnyben, hanem – meglepő módon – a festői környezetben fekvő, a központtól kissé távolabb eső, mégis ahhoz közeli Visegrádra esett a választása. Az állandó királyi székhely Visegrádra helyezése és a konszolidáció évei más megvilágításba helyezik Szent László tiszteletének további alakulását is. A váradi kegyhely felkeresése ezt követően a távolság okán nagyobb erőfeszítést kívánt, ezért felveti azt a kérdést, hogy a békeévek hoztak-e új fejleményt a kultusz ápolásában.

A visszatérés éve, az 1323. esztendő igen mozgalmasra sikeredett. Károly többször is keresztül-masul járta királyságát Temesvártól Visegrádon át Pozsonyig és vissza. A részletek mellőzésével most csak a Váradral kapcsolatos eseményekre térek ki.<sup>24</sup> Ugy tűnik, ismét egy családi tragédia készítette rá, hogy a nyár elején Visegrádról Temesvárra készülvén újra meglátogassa a szent sírt. A király május elején fogadalmat tett, hogy elsőszülött fia gyógyulása érdekében hű nemesseinek visszaadja birtokaikat, bárki tulajdonában legyenek is azok.<sup>25</sup> Ezután elzarándokolt a Nyulak szigetére Árpád-házi Szent Margit sírházhoz, néhány napot Budán töltött, visszatért Visegrádra, majd a nyár elején elindult Váradra, ahol június 12-re eső vasárnapi napon kiadott okiratában már arról tett tanúbizonyságot, hogy elhunyt elsőszülöttjének, Károlynak lelki üdvéért az anyaszentegyháznak tett fogadalmát teljesíti, és visszaállítja az ország egyházainak jogait.<sup>26</sup>

Nincs adatunk ugyanakkor arra, hogy 1324. október elején Visegrádon született, a szent ős tiszteletére Lászlónak nevezett fia világra jött alkalmából elzarándokolt volna a sírhoz. A Viseg-

<sup>20</sup> SZENDE László: Piast Erzsébet a hitves, az édesanya, a mecénás. In: *Károly Róbert és Székesfehérvár* 2011. i. m. 78–100.

<sup>21</sup> 322. május 3. MNL OL, DL 84.774; *Anjou-kori oklevéltár*. VI. Szerk. KRISTÓ Gyula. Budapest–Szeged, K. n., 2000. 192: No. 518.

<sup>22</sup> MNL OL, DL 104.902; *Anjou-kori oklevéltár*. VII. Szerk. BLAZOVICH László–GÉCZI Lajos. Budapest–Szeged, K. n., 1991. 38: No. 62; MNL OL, DL 2240; *Anjou-kori oklevéltár*. VIII. Szerk. BLAZOVICH László. Budapest–Szeged, K. n., 1993. 94: No. 174; KRISTÓ 2005. i. m. 23–25; KÁDÁR 2009. i. m. 19–20. Az erdélyi utat Kristó Gyula 1323. év elejére valószínűsíti, míg Kádár Tamás 1322. május első felére. Habár a királyi itinerárium hézagai mindkét megoldást lehetővé teszik, a nagyobb időköz Kádár Tamás észrevételét támogatja azzal a kiegészítéssel, hogy a király Temesvárra visszatérőben valószínűleg ismét felkereste Váradot. Károly herceg születésére és halálára lásd még SZENDE 2011. i. m. 82.

<sup>23</sup> Erre csak közvetett bizonyítékok állnak rendelkezésre. 1322. június 29-én Debreceni Dózsa nádor Váradon ad ki oklevelet, a király pedig egy, július elseje elé datálható keltezetlen említésében a nádor által peres úton nyert Gyöngyös birtok ügyében rendelkezik. MNL OL, DL 2115 és DL 2118; *Anjou-kori oklevéltár*. VI. 2000. i. m. 241–242: No. 655, 657.

<sup>24</sup> ENGEL 1988. i. m. 139.

<sup>25</sup> MNL OL, DF 292.626; *Anjou-kori oklevéltár*. VII. 1991. i. m. 87: No. 175.

<sup>26</sup> MNL OL, DF 227.740; *Anjou-kori oklevéltár*. VII. 1991. i. m. 122: No. 258. 1323. június 5-i kelettel, de az itinerárium miatt azt június 12-re kell módosítani, valószínűleg az *ante festum Barnabe apostoli* helyett a *post festum* ... a helyes.

rádra költözés után ugyanis két év kihagyás következett, 1326-ban viszont kétszer, tavasszal és ősszel is elment Váradra. Az őszi időszakban egészen hosszan ott időzött. Szeptember közepe táján indult Budáról, s a hónap végén már Váradon adott ki okleveleket erdélyi és csongrádi ügyekben.<sup>27</sup> Innen október elején Szatmárba ment, majd a hónap közepén visszatért Váradra. A Nekksei Demeter tárnokmester által a váradi egyház javára tett, már említett adományt október közepén erősítette meg.<sup>28</sup> Köcski Sándor országbíró egy birtokosztályos pert a király Szent László sírjának látogatásából Visegrádra történt visszatérése időpontjára, november 18-ra halasztott. Károly kegyes váradi zárandoklatai annyira jelentősek voltak, hogy azt az országbíró is feljegyzésre méltónak érdemesítette.<sup>29</sup> A következő, 1327. esztendőben szintén ősszel látogatott Szent László városába, ebben az évben csak e célból hagyta el visegrádi rezidenciáját.<sup>30</sup> Három év elteltével ismét két egymás utáni évben, 1331-ben és 1332-ben tett (az elsőben nyár elején, a másodikban ősszel) úgy zárandoklatot, hogy szintén csak emiatt távozott el székhelyéről. Ezen alkalmakkor Nagymartoni Pál országbíró is elkísérte útjára, 1332-ben pedig ott volt vele Szécsényi Tamás erdélyi vajda is.<sup>31</sup> Ezután hosszabb kimaradás következett. 1333-ban nápolyi útja, 1334-ben szerbiai hadjárata, 1335-ben a Luxemburgi János cseh király, fia, Károly morva őrgróf, III. (Nagy) Kázmér lengyel király, I. Rudolf szász és III. Boleszló sziléziai hercegek, valamint a német lovagrend képviselői részvételével megrendezett visegrádi királytalálkozó akadályozta meg szokásos őszi zárandoklatában. Az 1336-os esztendő tavaszát és nyarát a cseh és lengyel szövetségben az osztrák hercegek ellen viselt hadjárata kötötte le, bár októberben tesz egy utat a Heves megyei Poroszlóba, de nem tudjuk, hogy mi célból, és hogy ez esetleg egy nagyobb utazás egyik állomása volt-e.<sup>32</sup> Bár 1337-ben újabb hadjárat indult Ausztria ellen, s az ezt lezáró békekötésre szeptemberben a királynak Pozsonyba kellett mennie, mégsem mulasztja el, hogy visszatérése után egy rövid visegrádi, majd egy hónapos budai tartózkodást követően, ha pár napra is, de elzarándokoljon Szent László sírjához.<sup>33</sup> Az egyre betegobb uralkodó 1339 őszén még el tud menni Váradra, de 1340-ben zágrábi útját már le kell mondania, és gyakran a Hont megyei Damásdra, vadászkastélyába vonul vissza.<sup>34</sup> Élete végén, 1341 májusában egy bihari út állomásaként még egyszer sikerül felkeresnie az olykor legitimációs érdekből, olykor udvari reprezentáció céljából, máskor személyes indíttatásból, de mindig nagy tiszteletben tartott Szent László király gyakran látogatott váradi kegyhelyét.<sup>35</sup> A visegrádi távolság és a békeévek nem változtattak Károly azon törekvésén, hogy amikor csak teheti, demonstrálja a szent ős iránti tiszteletét.

<sup>27</sup> MNL OL, DF 260.590, 280.994, DL 91.213; *Anjou-kori oklevéltár*. X. Szerk. BLAZOVICH László–GÉCZI Lajos. Budapest–Szeged, K. n., 2000. 242–244, 251: No. 390–391, 393, 409.

<sup>28</sup> Lásd az 1. jegyzetet.

<sup>29</sup> „...ad octavas Beati Martini confessoris, in quibus regia maiestas de visitatione sepulchri Beatissimi regis Ladislai in Visegrad est reversus...” MNL OL, DL 40.492; *Anjou-kori oklevéltár*. X. 2000. i. m. 296–298: No. 495.

<sup>30</sup> MNL OL, DF 271.060; DL 71.546; *Anjou-kori oklevéltár*. XI. Szerk. ÁLMÁSI Tibor. Budapest–Szeged, K. n., 1996. XI. 215, 218: No. 454, 461.

<sup>31</sup> *Codex diplomaticus* 1829–1844. i. m. VIII/3. 1832. 566–568; MNL OL, DF 283.555; *Anjou-kori oklevéltár*. XV. Szerk. TÓTH Ildikó Éva. Budapest–Szeged, K. n., 2004. 135: No. 239; MNL OL, DL 50.932, DL 62.689, DF 254.781, DF 254.782, DL 96.162, DF 285.792.

<sup>32</sup> I. Károly 1323 utáni itineráriumának összeállítását az a körülmény nehezíti, hogy az uralkodó kiadványait a kancellária sok esetben az állandó királyi székhelyről, Visegrádról keltezi, még akkor is, ha az uralkodó bizonyíthatóan távol volt rezidenciájától. A távollét azonban egyéb források hiányában nem mindig igazolható, sokszor csak gyanítható. Ezért a váradi zárandoklatoknál is csak a megbízható, vagy az erősen valószínűsíthető adatokat vettem figyelembe.

<sup>33</sup> MNL OL, DF 254.784; *Erdélyi okmánytár. Oklevelek, levelek és más írásos emlékek Erdély történetéhez*. II. (1301–1339). Regesztákban, jegyzetekkel közlésezi JAKÓ Zsigmond. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2004. (Magyar Országos Levéltár Kiadványai II. Forráskiadványok 40.) 346: No. 959–960.

<sup>34</sup> MNL OL, DL 36.403; DL 105.440; DL 74.799; DL 105.440; DL 3258; DF 257.475; DL 68.839; DL 68.840; *Anjou-kori oklevéltár*. XXIII. Szerk. PIR Ferenc. Budapest–Szeged, K. n., 1999. 265–266, 269–272: No. 562–564, 570, 572–573, 576–577.

<sup>35</sup> MNL OL, DL 40.852; DL 2861; *Anjou-kori oklevéltár*. XXV. Szerk. SEBŐK Ferenc. Budapest–Szeged, K. n., 2004. 136: No. 287–288.

Míg uralkodása kezdetén sűrűn kellett hivatkoznia arra, hogy a magyar szent királyok nemzetiségéből származik, hosszú és küzdelmes uralkodása végén kiérdemelte, hogy megérkezzen hozzájuk, ahogy azt Telegdi Csanád esztergomi érsek 1342. július 16-án a visegrádi fellelegvárban elhunyt királyt búcsúztató gyászbeszédében kiemelte: „...Kérjük tehát [...] a mindenható Isten kegyelmét Károly király úr számára, hogy [...] lelkét a szentek és hitvallók sorába, István és László király társaságába kegyeskedjék helyezni, hogy amiként a jelen világban királyi dicsőségben élt, a túlvilágon is együtt örvendezhessen az angyalokkal, [...]”<sup>36</sup>

### **Tárgyszavak:**

I. (Anjou) Károly (1308–1342) itineráriuma; I. (Anjou) Károly Szent László-kultusza; Szent László-kultusz; Várad

Enikő Spekner

## **King Charles I of the Anjou House and the Cult of Saint Ladislás**

*Royal “Visitations” at the Tomb of King Saint Ladislás in Várad (today Oradea, Romania)*

The Hungarian king Charles I (1308–1342) of the Neapolitan House of Anjou (of French origins) was related to the Árpád House – which gave Hungary the Saint-Kings – as a descendent of King Stephen V's daughter, Mary, who married Charles II, King of Naples. He therefore had to struggle both internally and diplomatically in order to win and stabilize his dominion. The inclusion of the cult of the Saint-Kings of the Árpád House, the *sancti reges Hungariae* – Saint Stephen, Saint Imre (Emeric) and Saint Ladislás – in court representations had a crucial role in the legitimatization of his rule. As of the second half of the 13<sup>th</sup> century the figure of Saint Ladislás, the knight-saint, begins to assume ever greater esteem within the group of the three Saint-Kings. The cultic importance of the shrine in Várad (today Oradea, Romania), where the miraculous relics of the saint were kept, is indicated by the increasing number of royal pilgrimages, the first major period of which was under the rule of Charles I.

### **Kedves Tünde!**

*Szép ünneped alkalmából sok örömet, boldogságot kívánok, és leginkább azt, hogy szívedet mély elégedettség és büszkeség járja át gazdag pályafutásod gondolatára. Hozzon még sok alkotásod Neked is, nekünk is ismeretlen utakon járó, örömteli szellemi kalandtúrát.  
Isten éltesen sokáig!*

<sup>36</sup> THURÓCZY János: *A magyarok krónikája*. Fordította HORVÁTH János. Budapest, Magyar Helikon, 1978, 248.

Milada Studničková

# Calendarium Pragense Cod. lat. 555 der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest<sup>1</sup>

In den Sammlungen der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest wird unter der Signatur Cod. lat. 555 ein illuminierter lateinischer Kalender mit den Miniaturen der Tierkreiszeichen aufbewahrt, welcher 1970 aus ungarischem Besitz erworben wurde.<sup>2</sup> Es handelt sich um das Fragment einer liturgischen Handschrift, höchstwahrscheinlich eines Missales oder Breviers.<sup>3</sup> Aufgrund des Vorkommens der Namen der böhmischen Landespatronen, der Monatsnamen in tschechischer Sprache und des Stils der Illuminationen konnte die böhmische Provenienz der Handschrift bestimmt werden.<sup>4</sup>

Sechs dicke Pergamentfolios (drei Doppelblätter) von der Größe 275×202 mm bilden eine Lage, die in Pappband aus dem 19./20. Jahrhundert gebunden sind. Für jeden der zwölf Monate ist eine Seite reserviert, die mit großen golden, roten oder blauen Initialen KL (Kalendae) mit *Fleuronnée* in grün, blau oder rot für den ersten Tag des Monats beginnt. Bei der Neubindung wurden die Buchstaben am oberen Rand etwa angeschnitten. In der oberen Bordüre sind die tschechische Monatsname in roter Tinte geschrieben,<sup>5</sup> bei Juni und Juli sind Bezeichnungen vertauscht. Die erste Zeile jeder Seite führt den lateinischen Namen des Monats und die Anzahl

Dr. Milada Studničková  
Művészettörténész,  
a Cseh Tudományos Akadémia  
Művészettörténeti Intézete  
(Ústav dějin umění Akademie věd ČR)  
tudományos munkatársa  
Kutatási területe:  
cseh könyvfestészet, ikonográfia,  
a Luxemburg-dinasztia lovagrendjei  
E-mail: studnickova@udu.cas.cz

<sup>1</sup> Bearbeitet mit Unterstützung der Förderagentur Grantová agentura AV ČR, Nr. A 8033202 und GAČR 13-39192S/2013–2017 (Imago, imagines).

<sup>2</sup> Vorsignatur: SZNB V.357/136/1970; András VIZKELETY: *Mittelalterliche lateinische Handschriften der Széchényi-Nationalbibliothek (Cod. Lat. 405–556)*. Budapest, Akadémiai, 2007. 232: No. 555.

<sup>3</sup> Es könnte sich auch um ein Psalter, Kollektar, Stundenbuch oder eine für die Liturgie umgestaltete Bibel handeln. Zum Kalender in Bibelhandschriften siehe Kateřina KUBÍNOVÁ: Dva české rukopisy z knihovny kardinála Jeana Rolina. In: *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*. Ed. Klára BENEŠOVSKÁ–Jan CHLÍBEC. Praha, NLN, 2011. 171–184.

<sup>4</sup> TÖRÖK Gyöngyi: Egy 15. századi imádságkönyv a hónapképek és a magyar szent királyok ábrázolásával. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról*. Szerk. SZELESTEI N. László. Budapest, OSZK, 1989. 273–296: 293, Anm. 29; Gyöngyi TÖRÖK: Über die Ikonographie der Monatsbilder und der Heiligen Könige von Ungarn aus einem Gebetbuch von 1432 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clmae 21590). *Umění*, 40. 1992. 352–365: 362, Anm. 29.

<sup>5</sup> Januar: *Leden nebo hruden*, Februar: *Unor*, März: *Brzezen*, April: *Duben*, Mai: *May*, Juni: *Czerwen*, Juli: *Czerwenecz*, August: *Srpen nebo Wrzessen*, September: *Zarzyg*, Oktober: *Rzygen*, November: *Lystopad*, Dezember: *Prossynecz*. Beim Januar und August sind zwei Monatsnamen angegeben, wobei *Hruden* in anderen Quellen als Name des 13. Monats (*mensis embolismalis*) vorkommt, welcher in jedem zweiten oder dritten Jahr meist zwischen Dezember und Januar eingefügt wurde. Siehe Pavlína MACHAČOVÁ: *Měření času ve středověku. Původ staročeských výrazů pro části roku, měsíce, dny v týdnu*. (Magisterská diplomová práce.) Masarykova univerzita, Ústav českého jazyka. Brno, 2009. 64–65; Jadranka GVOZDANOVIC: Remarks on less clear etymologies of the names of the months in Czech. In: *Verba et historia, Igoru Němcovi k 80. narozeninám*. Ed. P. NEJEDLÝ–M. VAJDLÓVÁ. Praha, Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 2005. 95–104. Tschechische Namen kommen in lateinischen Kalendern in mehreren liturgischen Handschriften vor, z. B. in Národní knihovna ČR Praha XIII H 3d, in Knihovna Národního muzea, XIII D 27.



der Tage im Monat nach dem Sonnen- und Mondzyklus in roter Tinte an. Die erste Reihe am linken Spaltenrand, die sg. *linea angelica*,<sup>6</sup> nennt in römischen Ziffern die Zahlen des neunzehnjährigen Mondzyklus, die sg. Goldene Zahl (*numerus aureus*) zur Bezeichnung des Neumonds.<sup>7</sup> In der zweiten Spalte kennzeichnen die gotischen Minuskelbuchstaben „a – g“ die Tagesbuchstaben (*litterae dierum*).<sup>8</sup> In der dritten und vierten Spalte findet sich die Zählweise der Monatstage nach der römischen Zählung (Kalenden, Iden und Nonen), in der fünften Spalte die Namen der Tagesheiligen und der kirchlichen Hochfeste. An der rechten Seite der Zeilen sind in roter Tinte als „historisch“ aufgefasste Daten – die Passion Christi und die Erschaffung Adams am 23. März, die Kreuzigung Christi am 25. März und die Auferstehung Christi am 27. März – erwähnt, welche in der Liturgie als bewegliche Feste gefeiert wurden.<sup>9</sup> Rechts werden weiterhin die Eintritte der Sonne in einzelne Zodiak-Zeichen, die Anfänge der Jahreszeiten, *dies caniculares* (14. Juli), die Unglückstage unter Angabe der kritischen Stunden und *claves terminorum* zur Berechnung des Sonntags Septuagesima, des ersten Fastensonntags und des Sonntags vor Himmelfahrt gekennzeichnet.<sup>10</sup> Unten, in der Mitte der Bordüre, befinden sich Rundmedaillons im Durchmesser von 42 mm, in welchen die Tierkreiszeichen gemalt sind.

Der Kalender ist voll besetzt, nach der Typologie von Michal Dragoun handelt es sich um den ersten Kalender-Typus der Prager Erzdiözese, der in der Zeit von circa 1340 bis 1420 in Böhmen weit verbreitet war.<sup>11</sup> Am 8. Januar ist *Alacio reliquiarum Pragam* [*Thomae, Jacobi et Thaddaei apostolorum, sancti Mauriti*] im Jahre 1212 in roter Tinte bezeichnet.<sup>12</sup> Wir finden weiter alle wichtigen Feste der böhmischen Landesheiligen: 4. März *Translacio s. Wenceslai* (rot), 9. März *Cyrilli et Metudii* (rot),<sup>13</sup> 23. April *Adalberti mr.* (rot), 2. Mai *Sygysmundi regis* (rot), 4. Juli *Prokopii abb. et conf.* (rot), 15. Juli *Viti, Modesti et Crescentie mr.* (rot), 22. Juli *Octava s. Viti*, 24. August *Alacio reliquiarum* [*Adalberti*], 25. August *commemoracio alacionis*,<sup>14</sup> 16. September *Passio s. Ludmille* (rot), 28. September *Wenceslai mr.* (rot), 5. Oktober *Octava s. Wenceslai* (rot), 10. November *Translacio sce Ludmille*, 12. November *Quinque fratrum* (rot). Vertreten sind auch die schlesischen bzw. polnischen Heiligen, Hedwig (15. Oktober) und Stanislaus (8. Mai), und der ungarische König Stephanus (20. August) und *Elyzabet filie regis ungarorum* (19. November).<sup>15</sup> Für eine nähere Datierung des Kalenders ist der Eintrag des Festes *Presentacio s. Mariae* am 21. November und *Mariae Nivis* am 5. August wichtig, die für die Prager Erzdiözese im Jahr 1385 eingeführt wurden, weiter die 1386 hinzugefügte *Visitatio Mariae* am 2. Juli,<sup>16</sup> Thomas' Aquinas

<sup>6</sup> Marie BLÁHOVÁ: *Historická chronologie*. Praha, Verlag, 2001. 240.

<sup>7</sup> In allen Jahren mit den gleichen Goldenen Zahl fällt der Neumond auf den gleichen Kalendertag.

<sup>8</sup> Der ewiger Kalender beginnt am 1. Januar mit dem Buchstaben „a“. Für ein vorgegebenes Jahr kann ein Buchstabe bestimmt werden, auf den die Sonntage des Jahres immer fallen.

<sup>9</sup> Vgl. Hermann GROTEFEND: *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*. I. Hannover, Hahn, 1891. 95; Christian M. ROSE: "March 27 as Easter and the Medieval Liturgical Calendar", *Manuscripta*, 30. 1986. 112–117.

<sup>10</sup> *Locus clavis septuagesime* (7.1.), *clavis quadragesime* (28.1), *clavis rogationum* (15.4.).

<sup>11</sup> Michal DRAGOUN: *Česká středověká kalendária*. (Diplomová práce). Katedra pomocných věd historických a archivního studia FF UK. Praha, 2000. 362.

<sup>12</sup> Letopisy české. Ed. Josef EMLER. In: *Fontes rerum Bohemicarum*. II. Praha, Museum království Českého, 1874. 283; Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Kalendáře rukopisů kláštera sv. Jiří. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica*, 2. 1988. (Z pomocných věd historických VIII.) 35–78: 51.

<sup>13</sup> In der Prager Erzdiözese eingeführt um 1385, Vgl. Michal DRAGOUN: Neznámé články synodálních statut pražské arcidiecéze? In: *Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. dr. Zdeňky Hledíkové*. Ed. Ivan HLAVÁČEK–Jan HRDINA. Praha, 1998. 149–164.

<sup>14</sup> DRAGOUN 2000. a. a. O. 335.

<sup>15</sup> DRAGOUN 2000. a. a. O. 361.

<sup>16</sup> Jaroslav V. POLC: Councils and Synods of Prague and their Statutes (1362–1395). *Apollinaris*, 53. Roma, 1980, 131–166: 161–166; DERS.: *De origine festi Visitationis B. M. V.* Roma, Pont. Università Lateranense, 1967; DRAGOUN 1998. a. a. O. 156–157.



Abb.1. *Calendarium Pragense*. Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. lat. 555, fol. 3r, um 1410–1420

Török stehen die Budapester Medaillons dem Umkreis von Illuminatoren des *Martyrologium Usuardi* aus Gerona nahe.<sup>22</sup> Besonders gut kann man die Beziehungen an den ikonographisch außergewöhnlichen Bildern der Monate Mai und August beobachten. Das Tierkreiszeichen Zwillinge (Abb. 1) hat seine Parallele im Prager Missale Cod. 1850 der Nationalbibliothek in Wien (Abb. 2), dessen Kalender-Medaillons schon Otto Pächt mit der Ausschmückung des Martyrologiums in Verbindung

(rot, am 7. März), der um 1390 in die Kalender eingegliedert wurde,<sup>17</sup> und das Fest der Birgitta von Sweden (rot, am 1. Februar), das die Prager Synode 1398 als *festum fori* eingeführt hat.<sup>18</sup> Nach Michael Dragoun reiht sich der Kalender chronologisch hinter den Kalender der Handschrift XIII D 27 aus der Bibliothek des Nationalmuseums in Prag<sup>19</sup> ein und konnte frühestens um 1405 hergestellt werden, wahrscheinlicher ist aber die Entstehung zwischen 1410 und 1420.<sup>20</sup> Später, nach den husitischen Kriegen, verwendete man nicht mehr den ersten Typ des Prager Kalenders.<sup>21</sup>

Für die Datierung in das zweite Dezennium des 15. Jahrhunderts spricht auch der Stil der Malereien. Laut Gyöngyi



Abb. 2. *Missale Pragense*: Zwillinge. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1850, fol. 3r, Prag, um 1405–1410

<sup>17</sup> DRAGOUN 1998. a. a. O. 154–157.

<sup>18</sup> POLC 1980 a. a. O. 241–243, DRAGOUN 2000. a. a. O. 336.

<sup>19</sup> Fol. 4r–9v, siehe Michal DRAGOUN: *Soupis středověkých rukopisů knihovny Národního muzea: doplňky ke katalogům F.M. Bartoše, J. Vašici a J. Vajse*. Praha, Národní muzeum, 2011. 172–174: No. 52.

<sup>20</sup> Auf einer der Synoden zwischen 1410–1412 erfolgte eine Promulgation der Feiertage des Hl. Ignatius am 1. Februar, Ignatius kam aber in den Kalendern auch schon früher vor. Ich danke Michal Dragoun für die Konsultation und die Festlegung des Kalender-Typus.

<sup>21</sup> DRAGOUN 2000. a. a. O. cit. 362.

<sup>22</sup> TÖRÖK 1989. a. a. O.; TÖRÖK 1992. a. a. O.



Abb. 3. *Calendarium Pragense*: Jungfrau.  
Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek,  
Cod. lat. 555, fol. 4v, um 1410–1420

brachte.<sup>23</sup> In beiden Handschriften sitzen die Zwillinge als nackte Kinder auf einer Wiese und pflücken Blumen. Auch die Jungfrau, die auf einer blühenden Rasendecke sitzt und einen Blumenkranz bindet (Abb. 3), kann man



Abb. 4. *Missale Pragense*: Jungfrau.  
Wien, Österreichische Nationalbibliothek,  
cod. 1850, fol. 4v. Prag, um 1405–1410

mit dem Zodiakzeichen im Missale vergleichen (Abb. 4). Ähnliches gilt für die Fische, die nicht traditionsgemäß als durch ein Band zusammengehaltenes Fischpaar dargestellt werden, sondern als mehrere Fische, die frei in einem Fluß schwimmen.<sup>24</sup> Prager Missale Cod. 1850 besteht nach Schmidts Beobachtungen aus drei Teilen, die von verschiedenen Schreibern geschrieben wurden, wobei diese nicht gleichzeitig entstanden sein müssen. Der Kalender-Teil mit den Tierkreismedaillons sei früher, um 1405 entstanden und erst später mit dem Missale vereinigt worden.<sup>25</sup> Das bestätigt Dragouns Beobachtungen zur Diskrepanz zwischen dem konservativen Charakter des Kalenders und dem Sanktorale-Teil, der Texte zu zwischen 1410 und 1412 eingeführten Festen Karls des Grossen und Ignatius' enthält.<sup>26</sup> Der Illuminator wurde von Schmidt und Krása mit dem Meister

<sup>23</sup> Otto PÄCHT: A Bohemian Martyrology. *The Burlington Magazine*, 73. 1938. 192–204: 203.

<sup>24</sup> Vgl. mit der Darstellung im Missale Cod. 1850, fol. 1v. Gerhard SCHMIDT: Malerei bis 1450. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchmalerei. In: *Gotik in Böhmen*. Hrsg. Karl Maria SWOBODA. München, Prestel, 1969. 167–321, 423–444: Abb. 191. Zur Mehrzahl der Fische siehe Wolfgang HÜBNER: ἰχθύς – Piscis. Der singularische Gebrauch des Namens der zodiakalen Fische im Griechischen und Lateinischen. In: *Sic itur ad astra. Studien zur Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften. Festschrift für den Arabisten Paul Kunitzsch zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Menso FOLKERTS–Richard LORCH. Wiesbaden, Harrasowitz, 2000, 266–284: 269, 272, 276. Die andere Zeichen entsprechen der traditionellen Zodiakikonographie (fol. 1r: Wassermann, als ein nach links stehender Mann in kurzem Kleid und einem helmähnlichen Hut, der eine Vase auf seiner Schulter haltend Wasser gießt, fol. 2r: Widder, fol. 2v: Stier, fol. 3v: Krebs (rot), fol. 4r: Löwe, fol. 5r: Waage, fol. 5v: Skorpion in Form eines grünen Drachens/Krokodils, fol. 6r: Der Schütze als nach links schreitender, den Bogen spannender Mann, fol. 6v: Steinbock).

<sup>25</sup> SCHMIDT 1969. a. a. O. 254, 441, Anm. 459. Der Besteller des Missale war nach Tomáš Gaudek Raczko de Berzcow, siehe Tomáš GAUDEK: *Misál Racka z Bříkova: provenience rukopisu* ÖNB cod. 1850. *Umění*, 60. 2012. 230–243. Der Autor datierte das ganze Missale auf etwa 1415 und schrieb die Kalenderbilder dem Martyrologium-Meister zu. Bei dem Martyrologium-Meister finden wir aber eine andere Gestaltung der Gesichter und Stilisierung der Gewänder.

<sup>26</sup> Wegen der Totenmesse des Prager Erzbischofs Sbinko von Hasenburg (†1411) und den Texten zum Fest Karls des Großen

der Antwerpener Bibel (Josua Meister) identifiziert.<sup>27</sup> Die Budapester Medaillons stammen von einem anderem, weniger begabten Maler, für welchen die Plastizität und Feinheit der Modellierung des Meisters unerreichbar blieb. Die Kompositionen, breitbeinige Gestalten des Wassermanns und des Schützens (Abb. 5), Figuren, die auf dem Boden sitzen, Flora-Darstellungen und das parabolisch gekrümmte Terrain zeigen, dass der Budapester Illuminator ähnliche Vorlagen verwendete wie sie in der Martyrologium-Werkstatt zur Verfügung standen.<sup>28</sup> Beachtenswert ist das mit Feder gezeichnete *Fleuronné* in rosa und grün um die Budapester Medaillons.<sup>29</sup> Sehr ähnliche blümchenartige Ornamente finden wir in *Orationale Rosenbergense* (Abb. 6).<sup>30</sup> Karel Stejskal hält die Initia- len in *Orationale* für das eigenhändige Werk des Meisters der Antwerpener Bibel,<sup>31</sup> die Formen der Ranken im Hintergrund der Bilder und die Akanthusblätter in den Bordüren stehen aber dazu im Widerspruch.<sup>32</sup> Es scheint wahrscheinlich, dass die Bilder in der Budapester Handschrift Cod. lat. 555 und in *Orationale* von demselben Illuminator (Werkstatt) hergestellt wurden, der dem Martyrologium Atelier nahe stand.

Es ist nicht klar, ob die spezifische Tierkreiszeichenikonographie von dem Meister der Antwerpener Bibel gestaltet wurde. Die Darstellung der Zwillinge, die nicht als *Dioscuri* bzw. *Amphion* und *Zethos*, sondern als kleine Kinder auf einer blühenden Wiese abgebildet sind,<sup>33</sup> könnte mit dem Text des Johannes de Sacroboscus *Computus ecclesiasticus* zusammenhängen: „Tertium signum est Gemini, quoniam tunc geminatur virtus solis in caliditate et siccitate vel quia sicut Gemini depinguntur, iuvenes amplectentes se, ita quando sol est in illa parte coeli quaedam terrae nascentia superius in herbam“.<sup>34</sup> Eine ähnliche Beschreibung der Zwillinge finden wir beim dritten Vatikanischen Mythograph: „Pinguntur ergo gemini porrectis brachis se

und Ignatius' im Sanktorale datierte Dragoun die Handschrift zwischen 1411 und 1420. DRAGOUN 1998. a. a. O. 162–163; DRAGOUN 2000. a. a. O. 409.

<sup>27</sup> SCHMIDT 1969. a. a. O.; Josef KRÁSA: Deux dessins du Louvre et la peinture de manuscrits en Bohême vers 1400. *Scriptorium*, 23. 1963. 163–176; Josef KRÁSA: Na okraj nové studie o Mistru geronského martyrologia. *Umění*, 14. 1966. 394–405; Anm. 23.

<sup>28</sup> Vgl. Milada STUDNÍČKOVÁ: Böhmisches Orientierung in der Miniaturmalerei. Der Kreis der Meister von Gerona. In: *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*. Ausstellungskatalog. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art. Hrsg. Imre TAKÁCS. Mainz, Philipp von Zabern, 2006. 529–535; Abb. 1, 2, 3, 5.

<sup>29</sup> Von demselben Florator stammt das *Fleuronné* der KL Initialen, vgl. mit dem Tapetenmuster des Antwerpener Meisters. STUDNÍČKOVÁ 2006. a. a. O. Abb. 1.

<sup>30</sup> Nelahozeves, Lobkowiczská knihovna, früher Národní knihovna ČR, Roudnice (Raudnitz) VI Fb 25. Zur Handschrift zuletzt Milada STUDNÍČKOVÁ: Rožmberkové a knižní malba. In: *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*. Ed. Jaroslav PÁNEK et al. České Budějovice, Národní památkový ústav, 2011. 496–503; 482.

<sup>31</sup> Karel STEJSKAL–Petr VOIT: *Iluminované rukopisy doby husitské*. Praha, Graft, 1991. 43, 223, No. 11.

<sup>32</sup> Krása sah einen Zusammenhang zwischen dem *Orationale* und der Ausschmückung des Brünner Missale 8/10. Josef KRÁSA: Studie o rukopisech doby husitské. *Umění*, 22. 1974. 17–50; 43.

<sup>33</sup> Sehr verbunden bin ich Alena Hadravová für die Konsultation und die Exzerpte aus astrologischen Texten, die sie mir zur Verfügung stellte.

<sup>34</sup> *Libellus Iohannis de Sacro Bosco, De anni ratione seu, ut uocatur vulgo, Computus ecclesiasticus*. Parisiis, 1550, fol. 14v.



Abb. 5. *Calendarium Pragense*: Schütze. Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. lat. 555, fol. 6r, um 1410–1420





Abb. 6. *Orationale Rosenbergense*: Initiale *D(omine)*, Christus als Schmerzensmann zeigt seine Seitenwunde. Nelahozeves, Lobkowiczská knihovna, VI Fb 25, p. 62, vor 1412

amplectentes quasi prima aetate pubescentes: sicut illo, inquiunt, tempore etiam seminaria radicibus inferius extensis et implicitis amplectuntur terram, superius vero pubescunt in herbas.<sup>35</sup> Werke von Sacrobosco gehörten zu den üblichen Lektüren auf der Prager Universität.<sup>36</sup> Eine frühe Abbildung der sitzenden Zwillinge befindet sich in der astrologischen Handschrift des böhmischen Königs Wenzel IV. (München, BSB, Clm 826, fol. 7v) und in der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 479 mit der deutschen Übersetzung von Johannes von Sacroboscos *Liber de sphaera*, die nach Schmidt um 1385 in Wien entstand.<sup>37</sup> Es ist bekannt, dass die Wiener mathematisch-astroномische Schule enge Verbindungen zu Prag hatte – in Prag wurden die Abschriften der wichtigsten astronomischen Texten für den

Unterricht an der Wiener Universität angeschafft.<sup>38</sup> Gerade dieses Milieu konnte wahrscheinlich zur Entstehung der neuen ikonographischen Typen der Zodiakzeichen beitragen.

### Schlagwörter:

Liturgischer Kalender; Zodiakzeichen; Martyrologium Werkstatt; illuminierte Handschrift; *Orationale Rosenbergense* (Nelahozeves, Lobkowitz-Bibliothek, VI Fb 25)

<sup>35</sup> *De diis gentium et illorum allegoriis*, 8,12, 44–48. In: Georgius Henricus BODE: *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*. II. Cellis, 1834. 206–207. Zum dritten Vatikanischen Mythograph Ronald E. PEPIN: *The Vatican Mythographers*. New York, Fordham University Press, 2008. 274–275; Henning SJÖSTRÖM: Magister Albericus Lundoniensis. Mythographus Tertius Vaticanus: A Twelfth Century Student of Classical Mythology. *Classica et mediaevalia*, 29. 1968. 249–264; Jean SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York, Pantheon Books, 1953. 170–176. Ähnliche Beschreibung findet sich in Passauer Kalender, Kassel 2° Ms. astron. 1., fol. 37v, siehe Markus MUELLER: *Beherrschte Zeit: Lebensorientierung und Zukunftsgestaltung durch Kalenderprognostik zwischen Antike und Neuzeit*. Kassel, Kassel University Press, 2009. 231.

<sup>36</sup> Alena HADRÁVOVÁ–Petr HADRÁVA: *Křesťan z Prachatic, Stavba a Užití astrolábu. (Cristannus de Prachaticz, Composition and Use of the Astrolabe)*. Praha, Filosofia, 2001. 31.

<sup>37</sup> Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 479, fol. 15r; Gerhard SCHMIDT: Buchmalerei. In: *Gotik in Österreich*. Ausstellungskatalog. Minoritenkirche Krems-Stein. Hrsg. Harry KÜHNEL. Krems an der Donau, Stadt Krems an der Donau, Kulturverwaltung, 1967. 134–178: 150: No. 81; Rudolf SIMEK: Die mittelhochdeutschen Übertragungen von Johannes von Sacroboscos *Liber de sphaera*. Zur Funktion der astronomischen Abbildungen in den Handschriften und Frühdrucken. *Codices Manuscripti*, 13. 1987. 57–76: 75; *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*. Begonnen von Hella FRÜHMORGEN-VOSS, fortgeführt von Norbert H. OTT zusammen mit Ulrike BODEMANN und Gisela FISCHER-HEETFELD. I. München, Beck, 1991. 344–346: No. 11.1.1, Abb. 174.

<sup>38</sup> HADRÁVOVÁ–HADRÁVA 2001. a. a. O. 31.

Milada Studničková

### Calendarium Pragense: Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. Lat. 555-ös töredéke

Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. Lat. 555 jelzet alatt őriz egy, az állatövi jegyek miniatúráival díszített kalendáriumot. Minthogy a kódextöredékben megtalálhatók Csehország patrónusainak nevei, valamint a hónapok neve cseh nyelven, a kalendáriumot a szakirodalom – figyelembe véve a miniatúrák stílusát is – cseh eredetűként határozta meg. Dragoun besorolása szerint a prágai érsekiség első kalendárium-típusáról van szó, amely Csehországban 1340–1420 között széles körben elterjedt volt. A bejegyzett ünnepnapok alapján a kézirat 1410–1420 között készülhetett. A zodiákus-medallionok a Geronai Martirológium illuminátorainak köréhez állnak közel. Az Ikre, a Szűz és a Halak párhuzamai megtalálhatók egy prágai misszáléban (Wien, ÖNB, Cod. 1850), amelynek kalendáriumát 1405 körül az Antwerpeni Biblia mestere illuminálta. A budapesti medallionok körül látható rózsaszín–zöld *fleuronné* az *Orationale Rosenbergense* (Nelahozeves, Lobkowiczka knihovna, VI Fb 25) ornamentikájához hasonló: valószínű, hogy mindkét kéziratot ugyanaz a festő (műhely) díszítette. Az Ikrenek virágos mezőn játszadozó gyermekeként való ábrázolása Sacrobosco *Computus ecclesiasticus* című munkájával vagy a „harmadik vatikáni *mythographus*” szövegével függhet össze. Az ikonográfiai típus korai megjelenése IV. Vencel cseh király asztrológiai kéziratában (München, BSB, Clm 826) és a berlini Staatsbibliothek Ms. Germ. Fol. 479-es kéziratában arra utal, hogy az állatövi jegyek új ikonográfiai típusa prágai, illetve bécsi környezetben alakult ki.

Szakács Béla Zsolt

## Ikonográfia és időrend: falképek az Árpád- és Anjou-kor határán

Dr. Szakács Béla Zsolt

Művészettörténész, tanszékvezető

Pázmány Péter Katolikus Egyetem,

BTK, Művészettörténet Tanszék

Kutatási területe:

középkori művészet, ikonográfia,

a műemlékvédelem története

E-mail: szakacs.bela.zsolt@btk.ppke.hu

Nem kétséges, hogy Magyarországon a középkori ikonográfiai kutatásoknak komoly hagyománya alakult ki, s hogy ez így történt, abban Wehli Tünde munkásságának kimagasló szerepe van. Még örvendesebb, hogy immár több mint másfél évtizede folyamatosan arról is gondoskodik, hogy tudását az egyetemi oktatás keretei közt adja át a következő generációknak.<sup>1</sup> Sokrétű munkássága felöleli a laskodi templom falképegyüttesét is,<sup>2</sup> amelyhez az utóbbi évek északkelet-magyarországi és kárpátaljai feltárásai egy látványosan gyarapodó emlékcso-

portot kapcsoltak. Mivel viszonylag friss kutatásokról van szó, az ikonográfiai meghatározások érthetően még számos ponton bizonytalanok. Ráadásul ezek a falképek rendre olyan templomokban kerülnek elő, amelyek datálása építészettörténeti módszerekkel meglehetősen nehéz. Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy bemutassuk, miként használható fel az ikonográfiai típusok kronológiai adottságainak vizsgálata ennek az emlékcsoportnak a datálásában.

Az Árpád-kori falfestészet emlékei, amint azt Tóth Melinda alapvető kutatásaiból is tudjuk,<sup>3</sup> csak rendkívül szórványosan maradtak ránk. Éppen ezért jelentett nagy szenzációt, amikor 1972–1973-ban Csarodán a már korábban is ismert gótikus szentélyfreskókon<sup>4</sup> kívül a hajóban is alakos kifestés nyomára bukkantak.<sup>5</sup> Entz Géza, Csaroda korábbi monográfusa értékelése szerint a templom „falképei az Árpád-kori falfestészet magas művészi értékű, aránylag ép és hi- teles állapotban megmaradt példái”<sup>6</sup> Míg a műemléki topográfiában a falképeket a 13. század

<sup>1</sup> A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának Évkönyve. 1. (1992–2000). Szerk. BALATINI Kinga et al. Piliscsaba, PPKE BTK, 2003. 157; 2. (2000–2003). Szerk. SIMON Anita. Piliscsaba, PPKE BTK, 2004. 75; 3. (2003–2006). Szerk. MACZÁK Ibolya. Piliscsaba, PPKE BTK, 2008. 83.

<sup>2</sup> WEHLI Tünde: A templom falképei. In: *Laskod, református templom*. Szerk. DERCSÉNYI Balázs. Budapest, TKM Egyesület, 2001. (Tájak – Korok – Múzeumok Kiskönyvtára 684.) 7–14.

<sup>3</sup> TÓTH Melinda: *Árpád-kori falfestészet*. Budapest, Akadémiai, 1974. (Művészettörténeti Füzetek 9.); Uő: Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 137–153.

<sup>4</sup> LÁSD RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország falképei*. Budapest, Akadémiai, 1954. 125; ENTZ Géza: A csarodai templom. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 206–215; 212; RADOCSAY Dénes: *Falképek a középkori Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1977. 127; PROKOPP Mária: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*. Budapest, Akadémiai, 1983. 101, 145; *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai, 1987. (A magyarországi művészet története II.) 190. (WEHLI Tünde), 605. (PROKOPP Mária).

<sup>5</sup> A restaurálásról: BÉCSI János–PINTÉR Attila: A falfestmények feltárása és restaurálása. *Magyar Műemlékvédelem*, 9. 1984. 299–314.

<sup>6</sup> ENTZ Géza: *Csaroda. Református templom*. Budapest, TKM Egyesület, 1984, 2., átdolgozott kiadás 1998. (Tájak – Korok – Múzeumok Kiskönyvtára 155.) 10.

második felének képviselőiként tárgyalta,<sup>7</sup> addig később a század utolsó évtizedeiről írt.<sup>8</sup> A késői datálást a kezdetektől fogva Tóth Melinda képviselte, aki Árpád-kori falfestészeti monográfiájában elsőként értékelte az éppen feltárt falképet: a gótizáló vonások mellett kiemelte az alakok provinciális-román kori jellegét, és az 1290-es éveket valószínűsítette.<sup>9</sup> Ugyanő két évtizeddel később már az 1300-as századforduló emlékei közé sorolta, az egész korszak falusi emléktanyájáról megjegyezve: „elemzőjünkben a datálási nehézségek láttán az a képzet alakul ki, hogy e korszakban valamiképpen megállt az idő.”<sup>10</sup>

A kérdés vizsgálatában az hozott fordulópontot, amikor Lónyán elindultak a falképfeltárások. Az 1993-as szondázást követően 2000–2001-től Lángi József végezte a feltárásokat, amelyek 2005-re fejeződtek be; restaurálásuk 2008-ig tartott.<sup>11</sup> Felfedezéseiről több ízben is beszámolt, így 2002-ben a szegedi vallásos néprajzi konferencián, ahol elsőként tekintette át a hazai Köpönyeges Mária-ábrázolásokat.<sup>12</sup> 2004-ben a *Műemlékvédelem* hasábjain részletesen elemezte az egész kifestést, és ennek során nemcsak a Csarodával fennálló szoros rokonságot állapította meg, hanem rámutatott a gerényi rotunda első rétegével kimutatható kapcsolatokra is. Mindezek alapján az ekkor már szépen gyarapodó emlékegyüttest 1290–1300 tájára tette.

Lényegében ezzel párhuzamosan zajlott a laskodi falképek feltárása is: G. Horváth Erzsébet 1994-es kutatását követően 1998–1999-ben került sor a restaurálásra. G. Horváth 1995-ös bemutatásában a falképeket Csarodára is utalva a 13. század második felére tette,<sup>13</sup> amit Wehli Tünde korrigált a festmények rajzos stílusa alapján az 1300–1310-es évekre.<sup>14</sup>

Ezt az anyagot egészítette ki a palágykomoróci templom 2006-ban megindult kutatása, melynek falképeit 2009-ben, majd 2012-ben Kiss Lóránd tárta fel és konzerválta.<sup>15</sup> Még csak kis részletei alapján Herczeg Renáta adott hírt először az együttesről, megemlítve a festéstechnikai rokonságot Csarodával és megkockáztatva egy 13. századi datálást.<sup>16</sup>

Jelenleg tehát összesen öt falképegyüttes ismeretes a középkori Magyarország északkeleti részéről, amelyek vélhetőleg ugyanannak a műhelynek a közel egyidejű tevékenységét képviselik. Összefoglalóan eddig Marosi Ernő foglalkozott velük 2009-ben az északkelet-magyarországi falképeket tárgyaló kötet bevezetőjében – ugyanabban a kötetben, ahol Jékely Zsombor és Lángi József a laskodi és a lónyai (valamint ezek révén a csarodai és gerényi) falképek újraértékelését is elvégezte.<sup>17</sup> Itt már az átdatálás is felmerült, mindenekelőtt stílári szempontról: Marosi az 1335-ös cserkúti falképekre hivatkozott, míg a két konkrét példánál ikonográfiai érvek is felmerültek.

<sup>7</sup> Szabolcs-Szatmár megye műemlékei I. Szerk. ENTZ Géza. Budapest, Akadémiai, 1986. (Magyarország Műemléki Topográfia X.) 185–186, 341. (ENTZ Géza).

<sup>8</sup> ENTZ 1998. i. m. 10.

<sup>9</sup> TÓTH 1974. i. m. 91, 702. jegyzet.

<sup>10</sup> TÓTH 1995. i. m. 145–146.

<sup>11</sup> JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: Lónya. In: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. 184–213: 185.

<sup>12</sup> Megjelent 2006-ban: LÁNGI József: Köpönyes Mária középkori és barokk ábrázolásai a lónyai református templomban feltárt freskó ürügyén. In: *Kép, képmás, kultusz*. Szerk. BARNA Gábor. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006. 50–64.

<sup>13</sup> G. HORVÁTH Erzsébet: Előzetes tájékoztatás a laskodi falképek feltárásáról. *Műemlékvédelmi Szemle*, 5. 1995. 169–176.

<sup>14</sup> WEHLI 2001. i. m. 11.

<sup>15</sup> Kiss Lóránt: *A palágykomoróci református templom – falképfeltárás beszámoló*. 2012. XI. Kézirat; Uő.: A palágykomoróci református templom falképeinek feltárása. In: *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft., 2013. 258–261.

<sup>16</sup> HERCZEG Renáta: A palágykomoróci református templom. In: *Omnis creatura significans*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 73–79: 77, 2. kép.

<sup>17</sup> *Falfestészeti emlékek* 2009. i. m. 11. és passim.





1. kép. Lónya, Köpanyeges Mária  
az északi diadalív falán

Ilyen értelemben talán a lónyai templom tekinthető a legjobb kiindulópontnak. A templom szentélyében 1413-ra keltezhető ciklus maradt ránk, a korábbi réteget a hajó déli falán és a diadalív keleti felületén, valamint béléletében találjuk. Az ikonográfiai szempontból legtöbbet idézett ábrázolás a diadalív északi felének hajó felőli oldalán helyezkedik el. Mivel az északi hajófalban a közelben falfülkét találtak, itt minden bizonnyal mellékoltár állt, amelynek falra festett ol-tárképeként szolgált az ábrázolás. Az egyes részleteiben erősen restaurált képről egy fejkendő asszony tekint ránk, aki mellén csattal összefogott köpenyének széleit kissé kitárva látni engedi az alatta meghúzódó alakok sokaságát. Dicsfényt karéjos díszítéssel látták el. Nem kétséges, hogy a Köpanyeges Mária egyik hazai képviselőjével van dolgunk (1. kép). Ennek a 14–15. században széles körben elterjedt típusnak a magyarországi példáit Éber László 1912-es, úttörő munkája<sup>18</sup> után Lángi József,<sup>19</sup> majd Gombosi Beatrix<sup>20</sup> tárgyalta behatóan. Abban egyetértés van a szerzők közt, hogy az ábrázolás egyik legkorábbi hazai képviselőjéről van szó; sőt Lángi 1290–1300-as és Gombosi 1300 körül<sup>21</sup> datálásával a nemzetközi anyaghoz viszonyítva is jócskán a sor elejére kerül. Érdemes azonban a kérdést újragondolni. Mint azt a téma máig alapvető monográfiájában Christa Belting-Ihm írja, az első ábrázolások Itáliában is csak a 13. század végétől maradtak

fent.<sup>22</sup> Ezek között tartjuk számon Duccio táblaképét, melyen a trónoló Madonna jobbán fellebbentett köpenye alá ferences szerzetesek húzódnak (*Madonna dei francescani*, Siena, Pinacoteca Nazionale, a 13. század utolsó évtizede<sup>23</sup>), továbbá a Spoleto melletti Palazze klarissza kolostora, a Santa Maria inter Angelos falképét. Az utóbbi falképegyüttest 1921-ben illegálisan leválasztották és eladták, töredékei amerikai gyűjteményekbe kerültek. Mesterét újabban a *Maestro delle Palazze* (vagy *Master of Palazze*) szükségnévvel illetik, és tevékenységét a 13. század végére és a következő elejére helyezik. A helyben maradt sinopiákat 1964-ben választották le, ezeket ma a Museo Nazionale del Ducato di Spoleto őrzi. A kérdéses ábrázolás egy Utolsó ítélet részét képezi:

<sup>18</sup> ÉBER László: Köpanyeges Máriaképek. *Archaeologiai Értesítő*, ÚF 32. 1912. 303–319.

<sup>19</sup> LÁNGI 2006. i. m.

<sup>20</sup> GOMBOSI Beatrix: „Köpanyegem pedig az én irlgalmasságom...” Köpanyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008. (Devotio Hungarorum 11.)

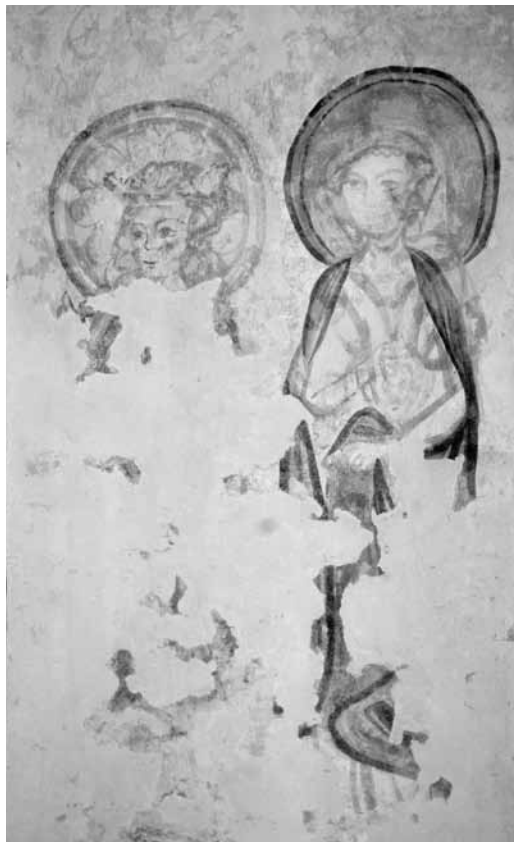
<sup>21</sup> GOMBOSI 2008. i. m. 130. A főszövegben a 13. század végéről ír (uo. 20).

<sup>22</sup> Christa BELTING-IHM: *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*. Heidelberg, Winter, 1976. 72. Forrásokból ismerjük az 1264/67-ben alapított római *Confraternitas Commandatorum Virginis* zászlaját (uo. 70).

<sup>23</sup> A datálások 1280–1300 közt ingadoznak. James H. STUBBLEBINE: *Duccio dei Buoninsegna and his School*. Princeton, Princeton University Press, 1979. 20: 1280 előtt; Duccio. *Alle origini della pittura senese*. A cura di Alessandro BAGNOLI et al. Milano, Silvana, 2003. 158–160. (Victor M. SCHMIDT): 1285 körül; Andrea WEBER: *Duccio*. Köln, Könemann, 1997. 20: 1295 körül; Giulio CATTANEO–Edi BACCHESCHI: *L'opera completa di Duccio*. Milano, Rizzoli, 1972. 87. és Florens DEUCHLER: *Duccio*. Milano, Electa, 1984. 42–46: 1300 körül. A múzeum honlapján: 13. század utolsó évtizede, vö. [http://pinacotecanazionale.siena.it/?page\\_id=29#prettyPhoto\[opere\]/0/](http://pinacotecanazionale.siena.it/?page_id=29#prettyPhoto[opere]/0/) (letöltve: 2013. január 19.)



2. kép. Lónya, Szent Gál és  
Aranyszájú Szent János (?) a diadalív déli béléletében



3. kép. Lónya, női szentek  
a diadalív északi béléletében

Mária annak bal oldalán áll, köpenyét a klasszikus mozdulattal tárja szét, hogy hívei alatta oltalmat találjanak. A múzeum nyilvántartása a festményt a 13. század utolsó évtizedére helyezi.<sup>24</sup> Ha tehát Itáliában csak az 1290-es évekből ismerünk példákat, igen valószínűtlen, hogy Lónyán ezzel egykorú ábrázolás készüljön.

A többi falkép nem annyira kronológiai szempontból okoz nehézséget, hanem azonosításuk miatt. Szentekről van szó, nem kevesebbről, mint kilencről. Rögtön a Köpönyeges Mária mellett álló női szent kiléte sem ismert, mivel felsőtestét a 17. századi kifestés takarja – talán egyszer majd lesz olyan technikai megoldás, hogy ezeket a részleteket is megismerjük. A hajó déli falán a sárkányölő Szent György kompozícióját festették meg, tőle jobbra a megmentett királylány alakja is megőrződött. A diadalív déli felének hajó felőli oldalára az északi oldalhoz hasonlóan mellékoltárhoz tartozó csoport készült: a bal oldali püspököt felirata Szent Miklósként azonosítja, a jobb oldalon Szent Julianna áll, míg a középső női szent felirata nem maradt meg; kezében pálmaágat tart, haja kibontva, és (bár ez a részlet eléggé sérült) bizonyos töredékekből arra lehet következtetni, hogy koronája volt. Ennek alapján egy mártír királylány lehet az ismeretlen.

További, eddig azonosítatlan szenteket festettek a diadalív béléletére. A déli oldalon két férfiszent áll: a bal oldali szerzetesi öltözetet visel, baljában könyvet tart, fején tonsúra látható.

<sup>24</sup> Lásd: <http://151.12.58.207/museoeducato/index.php/sala-9> (letöltve: 2012. január 19.) A leválasztott eredeti: Pitcairn Collection, Bryn Athyn, Pennsylvania. Megjegyzendő, hogy az eddigi irodalom a falkép eredetét általában pontatlanul adta meg, lásd GOMBOSI 2008. i. m. 20; JÉKELY–LANGI 2009. i. m. 186.

Ennek alapján eddig ismeretlen szerzetesszentnek tartották.<sup>25</sup> Közelebb visz a megfejtéshez, ha figyelembe vesszük, hogy a szent feje fölé sárga festékekkel a *Galu* (?) feliratot festették, azaz itt Szent Gálról lehet szó. Ez összevág az ábrázolással, ráadásul a szent kultusza Magyarországon nem ismeretlen: a veszprémi székesegyházon kívül legalább 15 helységben tisztelték.<sup>26</sup> A mellette álló alaknak csak a bal fele maradt meg, de így is megállapítható, hogy idősebb, szakállas férfiról van szó, aki díszes öltözetben van, kezében könyvvel. Feje felett a *Jo...* betűk olvashatók, tehát valószínűleg valamelyik Szent Jánosról lehet szó: az öltözet miatt leginkább Aranyszájú Szent János jöhet szóba (2. kép). Az ő hazai kultuszáról ugyan nem tudunk, de Juliannáéről sem.

E két férfiszenttel szemben a diadalív északi béléletében két női szent áll. Az ő alakjuk is roncsolt, de annyi kivehető, hogy a bal oldali fejét korona díszítette, dicsfénye a Köpönyeges Máriához hasonlóan karéjos. Feje felett a vörössel írt *e*, *b* vagy *l* és *t* betűket lehet sejteni, melyeket felül rövidítésjel köt össze. Erős a kísértés, hogy ezt az *Elisabeth* alakban oldjuk fel, azaz benne Árpád-házi Szent Erzsébetet lássuk. Megjegyzendő, őt ábrázolásain általában özvegyként, jó cselekedeteire utalva szokás megfesteni,<sup>27</sup> de királynéként is elképzelhető, mint ahogyan a Simone Martininhoz kötött, 1319 körüli assisi falképen látható.<sup>28</sup> Hazai ábrázolásai inkább a 14. század második felétől sokasodnak, tehát Lónya, ha az azonosítás helyes, ebből a szempontból is úttörő (3. kép).

Mellette fejkendős nőalak áll, attribútum nélkül. A felirat itt nagyon elmosódott, talán *e* (vagy *k*?) és *a* betű olvasható, körülöttük hiányokkal és felettük ismét rövidítésjellel. Ennek



4. kép. Laskod, Az angyal megjelenik Szent Andrásnak, falkép a hajó északi falán

alapján több megoldás is elképzelhető, mint például *Katherina*, de a *Margeritha* sem zárható ki. Ez felveti annak lehetőségét, hogy Erzsébet mellett Árpád-házi Szent Margitot festették volna meg – ami meglehetősen meglepő volna, hiszen a középkori Magyarországon kultusza a domonkos renden kívül nem ismert. Ugyanakkor idézhető a fent említett assisi falkép, amelyen Szent Erzsébet és Szent Imre között talán őt sejtethetjük, hasonló öltözetben.<sup>29</sup> Hozzávehető mindehhez, hogy a szentély 1413-as ciklusában megtalálhatjuk Szent István és Szent Imre ábrázolását. Nem tudjuk, hogy ennek volt-e korábbi előzménye, de meglepő

<sup>25</sup> LÁNGI József: Előzetes beszámoló a lónyai református templom falképeinek kutatásáról, feltárásáról. *Műemlékvédelem*, 48. 2004. 357–374; JÉKELY–LÁNGI 2009. i. m. 185.

<sup>26</sup> MEZŐ András: *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*. Budapest, METEM, 2003 (METEM Könyvek 40.) 87–88.

<sup>27</sup> *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* 1987. i. m. 211. (WEHL Tünde).

<sup>28</sup> PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS: *Simone Martini*. Milano, Motta, 2003. 128–129, 350–351.

<sup>29</sup> KLANICZAY Gábor: *Az uralkodók szentsége a középkorban*. Budapest, Balassi, 2000. 259 (további irodalommal). LEONE DE CASTRIS 2003. i. m. 350–351 inkább Csehországi Szent Ágneszt látja benne.



volna, ha a hajó viszonylag gazdag kifestése ellenére díszítetlen maradt volna a szentély. Hogy ennek eredeti programja mennyire élt tovább a 15. század elején, az egyelőre rejtély. Bármennyire csábító is a gondolat, hogy már az első kifestésnél az Árpád-házi szentek olyasféle sorozata készült, mint Assisiben 1319 táján, óvatosságra int, hogy ez az együttes a 14. század elején éppen csak születőfélben volt.<sup>30</sup>

A lónyai falképek gerényi rokonságára Lángi József hívta fel a figyelmet.<sup>31</sup> Ez nemcsak stílári vagy technikai szempontból áll fenn, hanem ikonográfiailag is. Gerényben ugyan csak az északnyugati karéjból ismerünk töredékeket az első rétegből, az egyik ábrázolás, a lovas Szent György, igen hasonló a lónyaihoz.<sup>32</sup> A karéj másik kivehető figurája egy püspökszent, akinek infulás fejét már korábban is a lónyai Szent Miklóséhoz hasonlították.<sup>33</sup> A szent feje mellett szintén betűtöredékek vehetők ki. Az első észlelhető jel egy fekete vízszintes vonás, mint a *J* felső szára. Mintegy három betűhelynyi hiány után a *riu* betűcsoport vehető ki. Biztos azonosítással itt sem szorgálhatunk, de olyan nevet kell keresnünk, mint például *Januarius*, aki 4. századi mártír püspök volt, és kultusza Magyarországon sem ismeretlen.<sup>34</sup>

Azonosítási problémákkal a laskodi templom falképeinél is találkozhatunk. Itt az északi falon több későbbi réteg (Szent György és Utolsó ítélet) alatt egy olyan jelenet is látható, amelyen egy angyal szól egy szakállas, könyvet tartó férfihoz. Ezt eddig feltételelesen ahhoz az Angyali üdvözléhez kötötték, amelynek során Zakariás kap híradást Keresztelő Szent János születéséről.<sup>35</sup> Érdeemes azonban figyelembe venni itt is



5. kép. Laskod, eukharisztikus *Vir dolorum* és a Szent László-legenda befejezése a hajó déli falán

<sup>30</sup> KERNY Terézia: A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIV. század közepéig. In: *Szent Imre 1000 éve*. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum Kiadványai I.) 73–82; KERNY Terézia: A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIII. századtól a XVII. századig. In: *Az ezeréves ifjú*. Szerk. LŐRINCZ Tamás. Székesfehérvár, Szent Imre-templom, 2007. 79–123. Dragoș-Gheorghe NĂSTĂSOIU: Political Aspects of the Mural Representations of *Sancti Reges Hungariae* in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. *Annual of Medieval Studies at CEU*, 16. 2010. 96–119.

<sup>31</sup> LÁNGI 2004. i. m. 366.

<sup>32</sup> Fényképét lásd *Falfestészeti emlékek* 2009. i. m. 10.

<sup>33</sup> JÉKELY–LÁNGI 2009. i. m. 186, képe: 198.

<sup>34</sup> Oltára állt a veszprémi Szent György-kápolnában, MEZŐ 2003. i. m. 160. Megjegyzendő, hogy a *J* és *riu*s közé ebben az esetben négy betű kíváncsokra, amire aligha van hely, hacsak az *n*-t nem rövidítették.

<sup>35</sup> WEHLI 2001. i. m. 11. Átvesszi: JÉKELY Zsombor: Laskod. In: *Falfestészeti emlékek* 2009. i. m. 136–153: 137.



a feliratokat, amelyek rendkívül bőségesek – és sajnos nem kevésbé töredékesek. A jelenet fölött ugyanis több sorban vörössel írt felirat húzódik, amelyből mindössze annyi vehető ki, hogy a férfiszent feje fölé az *a*, *n* (?), *d* és egy további betű került, fölöttük egy vízszintes vonallal. Ez alighanem András apostolra utalhat, akinek a legendája elején azt olvashatjuk, hogy



6. kép. Palágykomoróc, Szent László-legenda a karzat hajó felőli oldalán

az Úr angyala Murgundiába küldte Máté apostolhoz.<sup>36</sup> Ennek fényében azt sem zárhatjuk ki, hogy a mellettük álló, töredékes szent, akinek attribútuma egy olyan tárgy, amely fűrészre vagy fejszére emlékeztet, maga Szent Máté, akit gyakran ábrázoltak bárdal vagy fejszével. Ugyanakkor furcsa, hogy az alak áldást oszt, és ha a fűrészt érezzük meghatározóbbnak, akkor akár Simon apostol is lehet (4. kép).

A déli falon ennél egyértelműbben megfigyelhetők a jelenetek. A jobbról balra haladó történet Szent László és a kun viadalát adja elő. Mint arra már Wehli Tünde is rámutatott, különös a jele-

net iránya,<sup>37</sup> de Jékely Zsombor arra is felhívta a figyelmet, hogy maguk a kompozíciók megegyeznek a balról jobbra haladó ciklusokéival.<sup>38</sup> Mindkét szerző utalt arra, hogy a Szent László-legenda nem képzelhető el a 13. században, ezért ennél későbbre keltezendő, Jékely szerint akár több évtizeddel is (1330 tájára). Ugyanő utalt arra is, hogy a ciklust lezáró Fájdalmas Krisztus sem lehet korai. Itt ugyanis a Jézus oldalsebéből kifolyó vért egy angyal fogja föl egy kehelybe, ami a *Vir dolorum* ábrázolások különleges típusát alkotja. Sallay Dóra ennek példáit Közép-Európában a 14. század közepétől fogva sorolta fel,<sup>39</sup> ezek szerint a laskodi kép mindenképpen a legkorábbiak közé tartozhat (5. kép).

A Szent László-legenda különleges elhelyezésével és irányával dicsekedhet Palágykomoróc temploma is. Kiss Lóránt feltárása nyomán az utóbbi években a nyugati karzat hajó felőli falán bontakozott ki egy olyan ciklus, amely szintén jobbról balra olvasandó. Sajnos a történet eleje a jobb oldalon elveszett, az első kivehető részletek a kun lován ülő leányt, illetve közepén a nyargaló lovat ábrázolják. Ettől balra a birkózás jelenetét látjuk, amelyen a leány elvágja a kun inát egy bárdal, majd bizonyára a lefejezés következik, ez már ismét nagyon töredékesen (6. kép). Mivel a karzathoz később bővítést toldottak, ma csak a jelenetek alsó fele látszik, valamint néhány részlet (Szent László koronája és a kun sapkája) a karzaton a padok mögött.

<sup>36</sup> Jacobus de VORAGINE: *Legenda aurea*. Szerk. MADAS Edit. Budapest, Helikon, 1990. 7.

<sup>37</sup> WEHLI 2001. i. m. 10–11.

<sup>38</sup> JÉKELY 2009. i. m. 137.

<sup>39</sup> SALLAY Dóra: A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus szobrának ikonográfiája. *Budapest Régiségei*, 33. 1999. 123–139: 124. Dóra SALLAY: The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art. *Annual of Medieval Studies at CEU*, 6. 2000. 45–80.

Ehhez a kifestéshez tartozik még a déli falon (a karzattoldalék fölött) feltárt Alászállás-jelenet, rajta XPC és *Lucifer* feliratokkal. Ezzel szemben, az északi fal részlegesen feltárt felületén egy angyal szárnyai és sárga nimbusza ismerhető fel.<sup>40</sup>

Palágykomoróc templomát eddig is Csarodához kapcsolták, de csak az építészeti jellegzetességek miatt<sup>41</sup> – immár a falképek is összekötik a két emléket. Ezzel visszaértünk kiindulópontunkhoz, a csarodai falképekhez. Kétségtelen, hogy ezt ismerjük a legjobban, de meglepő módon itt is akadnak problémák. Az északi falat szentek sora díszíti, két csoportban, kerettel elválasztva. A bal oldalon felirattal azonosítva Evangélista Szent János, Damján és Kozma szerepel, míg a kerettől jobbra feliratok nélkül, attribútumokkal ellátott szentek: Pál karddal, Péter kulccsal, és egy női szent, aki keresztet tart a kezében (7. kép). Entz Géza benne Szűz Máriát látta, de ezt semmi nem támasztja alá;<sup>42</sup> közelebb járhat az igazsághoz Lángi József, aki Szent Ilonára utalt.<sup>43</sup>

A sorozat folytatásaként a diadalív északi oldalán Szent Anna kapott helyet harmadmagával (ölében Máriával, aki a kis Jézust tartja). Két oldalán egy-egy feléjük forduló női szentet látunk, akik mellett kis alakok egy-egy csoportja áll, közös köpenybe burkolózva. Nem hangsúlyozták eddig, hogy maga a *Mettercia* ábrázolása inkább a késő középkorban terjedt el.<sup>44</sup> A Nagy Szent Család elterjedése még későbbinek tűnik. Ennek alapján Csaroda datálása önmagában is 1300 utánra módosítandó, nemcsak a csoport többi tagja miatt.

Megemlíteném még egy ritkán elemzett és sosem publikált jelenet a déli diadalívről. Ezen jobb oldalt egy szerzetes látható (ruházata hasonló a lónyai Szent Gáléhoz), dicsfénye karéjos (mint a lónyai Köpönyeges Máriáé és Szent Erzsébeté), és jobb kezében alighanem könyvet tarthatott, bár ez mai, restaurált állapotában nem egyértelmű. Tőle balra egy kisebb alak áll, alighanem valamilyen magaslaton, mert feje közel egyvonalban van a szerzetesével.



7. kép. Csaroda, falképek a hajó északi és keleti falán

Hullámos haján félrecsúszott diadém látszik, mint amilyen a lónyai királylánynak van a Szent György-jeleneten, és a laskodi leány fején, amint éppen lefejezi a kunt. Ennek alapján valószínűtlen, hogy itt Jézusról lenne szó (akár 12 évesen a templomban, akár Szent Kristóf társaként), sokkal valószínűbb, hogy egy fiatal női szentet látunk. Tőle balra kerek sárga folt (nap vagy hold?), jobbra ugyanolyan sárga háromszögű forma. Az, amit Entz Géza harsonaként írt le,<sup>45</sup> valójában

<sup>40</sup> Kiss 2012. i. m.

<sup>41</sup> ENTZ 1955. i. m. 212, 214.

<sup>42</sup> Szabolcs-Szatmár megye műemlékei 1986. i. m. 340.

<sup>43</sup> LÁNGI 2004. i. m. 364.

<sup>44</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 5. Hrsg. Wolfgang BRAUNFELS. Rom, Herder, 1973. 186. (J. H. EMMINGHAUS). Legkorábbi példái: faszobor 1280 k. (München, Bayerisches Nationalmuseum) és stukkorelief, 1300 k., Stralsund, St. Nikolai.

<sup>45</sup> Szabolcs-Szatmár megye műemlékei 1986. i. m. 341.



8. kép. Csaroda, falkép a déli diadalív hajó felőli oldalán

a két szent feje közti S betű áthúzása, olyan rövidítésjel, mint a laskodi Szent László feje fölött – csak azt nem tudjuk egyelőre, melyik szent nevét rövidítették vele (8. kép).

Összefoglalóan tehát megállapíthatjuk, hogy e csoport számos ikonográfiai érdekességgel rendelkezik. Olyan modern témákkal, mint a *Mettercia*, illetve Nagy Szent Család, a Köpönyeges Mária, az eukharisztikus *Vir dolorum*: mindegyik meditációra készítő, 1300 után elterjedő, ekkoriban rendkívül modern képtípus. Emellett a narratíva is megjelenik, például Szent László legendájában, amely ismét a 14. század elejének friss jelensége. A harmadik csoportot a szentek alkotják, akik meglepően nagy számban sorakoznak a falakon. Találunk köztük jobban ismert apostolokat (Péter, Pál, János, András, talán Máté vagy Simon) éppúgy, mint kifejezetten ritka szenteket (Julianna, Gál, Januarius?), a keleti egyház által is kedvelt alakokat (György, Miklós, Ilona, Kozma és Damján, talán Aranyszájú Szent János), és nincs kizárva, hogy Lónyán megjelennek köztük a magyar dinasztikus szentek is. Nyilvánvaló, hogy az öt templom programja aligha származhat ugyanattól a személytől, hiszen a kegyurak és a templomokban szolgáló papok is mások voltak. Mégis, akár a műhely által is kínált alternatívák, akár a régióra is jellemző vallásosság miatt, az a benyomásunk

támadhat, hogy ezek a programok nem voltak idegenek egymástól. Válogatásukban, mint látjuk, szerepet kaptak a középkor három legfontosabb műfajának képviselői: az *imagók*, a *historiák* és az *Andachtsbildek*. Talán nem teljesen haszontalan itt felidézni, hogy a korai Anjou-kor reprezentatív kézírata, a Magyar Anjou Legendarium is ezeket a műfajokat váltogatja.<sup>46</sup> Wehli Tünde máig érvényes datálása szerint a kódex 1330–1340 táján keletkezhetett.<sup>47</sup> Úgy tűnik, bár a falképek teljesen más közönség számára készültek, mint az udvari megrendelésre megfestett luxuskódex, a kor szellemi irányzatai a képiség újszerű kezelésében egyaránt megnyilvánultak bennük.

Végül érdemes arra utalni, hogy a falképek datálása kihat az őket hordozó falakéra is. Ennek az északkelet-magyarországi régiónak a templomai nehéz feladványt jelentenek az építészettörténészeknek, részint a rajtuk található részletek egyszerűsége, részint összeegyeztethetlensége miatt.<sup>48</sup> Míg a csarodai templom tornya és hajója a palágykomorócihoz és a geré-

<sup>46</sup> SZAKÁCS Béla Zsolt: *A Magyar Anjou Legendarium képi rendszerei*. Budapest, Balassi, 2006. 207–208; vö. Uő.: Mű és közönség Károly Róbert korában: a Magyar Anjou Legendarium megrendelői háttere. In: *Károly Róbert és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. 101–110: 107.

<sup>47</sup> *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* 1987. i. m. 365 (WEHLI Tünde).

<sup>48</sup> Ehhez részletesebben lásd az egyes templomok leírásait és bevezető tanulmányomat: Árpád-kori jellegű építészet a hajdani Borsova vidékén. In: *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig* 2013. i. m. 32–51.

nyi rotundához vagy a laskodi kis félköríves szentélyű templomhoz hasonlóan az Árpád-kor hagyományát őrzi, addig szentélye, mely Lónyán kívül Márokpapin és Vámosatyán is rokonra lel, kifejezetten modern, gótikus bordás boltozattal rendelkezik. Mivel a falkutatások alapján egyértelmű, hogy ezek az épületrészek egykorúak, minden heterogenitásuk ellenére egységesen az 1300 körüli években kell elhelyeznünk őket. Úgy tűnik, falaikra nem sokkal az építkezés után már festmények kerültek. Ha tehát e falképek biztosan 1300 utániak, ráadásul akár több évtizeddel is, akkor maguk a templomok sem lehetnek Árpád-koriak. Ugyanakkor közülük négy szerepel az 1332–1337-es pápai tizedjegyzékekben,<sup>49</sup> s ekkor már a ma ismert épületek állhattak. Ez tehát a felső határát is jelenti az emlékcsoport keletkezésének. Úgy tűnik, legszerencsésebb a templomokat és a bennük található kifestéseket a 14. század első harmadára tenni, megkockáztatva, hogy a falképek többsége az 1310–1320-as években készülhetett. Ez a fent elemzett ikonográfiai típusokkal is összeegyeztethető, s bár korukat nem előzhették meg, e műhely munkái ennek a datálásnak a fényében is a régió legmodernebbjei közé számíthatók.

### Tárgyszavak:

falfestészet; Észak-Alföld; Kárpátalja; Köpönyeges Mária; magyar szentek ábrázolása; Fájdalmas Krisztus; Szent László-legenda; Nagy Szent Család

Béla Zsolt Szakács

## Iconography and Chronology: Wall Paintings from the Period of Transition from the Árpád to the Anjou House

For a long time a view prevailed in the secondary literature according to which the first wall paintings of the church in Csaroda (which were uncovered in 1972) dated to the end of the 13<sup>th</sup> century. Thanks to the discovery and study of wall paintings in recent years, we have knowledge of four additional works by the same workshop. Because the wall paintings are stylistically quite conservative, iconography proves a more reliable methodology on the basis of which to establish the approximate dates of their composition. Namely, new themes recur in these churches, topics that would have been unimaginable before 1300, such as the depiction of the Holy Kinship in Csaroda, the depiction of the Virgin of Mercy in Lónya, the depiction of the Eucharistic Man of Sorrows and the Legend of Saint Ladislav in Laskod, and the wall paintings of Palágykomoróc, where the Legend of Saint Ladislav also appears. It is worth supplementing the descriptions of the fragmentary wall paintings with suggestions as to how some of the inscriptions that are difficult to decipher should be read, as this enables one, for instance, to venture hypotheses regarding the identities of the Hungarian dynastic saints at Lónya. On the basis of this, the workshop's activity can be dated to the first third of the 14<sup>th</sup> century, a conclusion that corresponds with recent suggestions regarding the history of the construction of these buildings.

<sup>49</sup> *Rationes collectorum pontificorum in Hungaria. Pápai tized-szedők számadásai. 1281–1375.* Red. Ladislaus FEJÉRPATAKY. Budapest, 1887. (Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia. Vatikáni Magyar Okirattár I. 1.) Reprint: Budapest, METEM, 2000. 349, 365 (Csaroda); 350, 366 (Gerény); 251, 323, 331, 345, 361 (Lónya); 350, 366 (Palágy).



Szakálos Éva

## A pelsőci templom 14. századi falképei

Szakálos Éva

Művészettörténet szakos hallgató

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

E-mail: szakalose@gmail.com

A mai Szlovákia területén, az Alacsony-Tátra déli lejtőjén elterülő Gömör vidékének meglepően gazdag középkori képzőművészeti emlékanyaga 2012-ben új feltárásokkal bővült. A terület kitűnő mezőgazdasági adottságai, nemesércben és vasban gazdag bányái már a középkorban privilegizált helyzetet teremtettek számára. A bőségesen ellátott falvak és mezővárosok birtokosai a budai királyi udvarban előkelő tisztségeket viseltek és birtokaikon is kifejezésre juttatták kiváltságos helyzetüket. Erről árulkodnak a területen álló várromok és kolostorok, valamint a nagyméretű és gazdagon díszített templomok és kápolnák sokasága.

A területen folytatott legújabb kutatások több, eddig még ismeretlen freskóegyüttest tártak fel az európaialfestészet fénykorából, a 13–14. századból.<sup>1</sup> E kutatások egyik legfrissebb és legmeglepőbb felfedezése a pelsőci templom szentélyének falképdíszítése, amely teljesen új oldaláról világíthatja meg a Gömör-vidék falképfestését.

A templom építésének ideje és freskóinak pontos datálása már régóta foglalkoztatja a kutatókat. Elsőként Lux Kálmán foglalkozott behatóbban a templomépület vizsgálatával és művészettörténeti elemzésével;<sup>2</sup> megfigyeléseit később Csányi Károllyal együtt összegezte egy tanulmány keretein belül.<sup>3</sup> Az épület elemzésével találkozhatunk Entz Géza és Marosi Ernő részéről a *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* című 1987-es áttekintésben,<sup>4</sup> valamint a szlovák szakirodalomban Milan Togner és Jiří Josefík 1977-es tanulmányában.<sup>5</sup> A Dušan Buran által szerkesztett *Gotika* című katalógusban érintőlegesen ugyan, de megjelenik a templom építéstörténetének rekonstrukciója és a szentély freskódíszítésének elemzése.<sup>6</sup> A kutatás pontosításához elengedhetetlen áttekinteni a szlovák történészek és régészek legújabb kutatásait, melyek nagyrészt a jelenleg is zajló felújítási, restaurálási munkálatok keretén belül íródtak. Monika Skalská a gömöri területek középkori történetével foglalkozó műveiben több ízben is kitér Pelsőc településtörténetére, részletesen foglalkozik a templom építéstörténetének kérdéseivel.<sup>7</sup> A 2009-ben kezdődő munkálatok első fázisában folyt a templom történetét érintő kutatása, amely a régészeti feltárás alapjául szolgált.<sup>8</sup> A templom építésének különböző fázisaival, a régészeti

<sup>1</sup> 2012 júliusában kezdődött meg Kövi (Kameňany) község evangélikus templomának kutatása és feltárása. A templom szentélyében vélhetőleg 15. századi freskók kerültek elő.

<sup>2</sup> A Lux Kálmán által készített felmérések, rajzok, rekonstrukciók és feljegyzések a templom középkori épületéről és a Bebek-kápolnáról: Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Lux-hagyaték.

<sup>3</sup> CSÁNYI Károly–LUX Géza: A pelsőci református templom. *Technika*, 2. 1940. 44–47.

<sup>4</sup> *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai, 1987. 307 (ENTZ Géza), 661, 663 (MAROSI Ernő).

<sup>5</sup> MILAN TOGNER–JIŘÍ JOSEFÍK: Komplexný uměleckohistorický a restaurátorský průzkum objektu Plešivec (evangelický ref. kostel). Kézirat, 1977.

<sup>6</sup> *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003. 643–644: No. 1. 3. 28 (BIBIANA POMFYOVÁ), 687–688: No. 3. 27 (MILAN TOGNER).

<sup>7</sup> MONIKA SKALSKÁ: K dejinám horného Gemera do konca 13. storočia. *Historický zborník*, 19. 2008. 2. 19–34.

<sup>8</sup> MONIKA SKALSKÁ: Kostol reformovanej kresťanskej cirkvi v Plešivci. Archívno-historický výskum. Kézirat, 2009.

és történeti kutatás együttes értékelésével foglalkozik Jozef Tihanyi, aki leírásában összesíti a pelsőci templom történetét tárgyaló szakirodalom és a régészeti feltárás eredményeit.<sup>9</sup>

A szentély freskódíszítésével Prokopp Mária<sup>10</sup> és Milan Togner<sup>11</sup> foglalkozott behatóbban. Leírásaikban részletes művészettörténeti elemzésnek vetették alá az 1977-ben feltárt falképeket. Tanulmányaik kitűnő alapot jelentenek a szentély egészét díszítő freskóciklus vizsgálatához. A 2012 szeptemberében befejeződött feltárás során előkerült freskóciklus kiemelkedő fontosságú felfedezés, amely nagy mennyiségű új anyaggal bővítette Gömör vidékének gazdag képzőművészeti anyagát. A jelen tanulmány célja ezen új eredmények bemutatása, valamint a freskók művészettörténeti vizsgálata és ikonográfiai rekonstrukciója, amely a kutatás kezdeti fázisának első lépcsőfoka lehet.

Pelsőc az egykori Gömör-Kishont vármegyében, a Sajó és a Csetnek patak találkozásánál fekszik, Rozsnyótól 15 kilométerre délnyugatra. A település vélhetőleg már a 11. században lakott volt, ám egészen a 13. század közepéig nem tett szert nagyobb jelentőségre.<sup>12</sup> Domonkos bán fia Bors comes<sup>13</sup> halála után, 1243-ban a terület királyi adományként az Ákos-nemzetség birtokába került.<sup>14</sup> Az adománylevél szerint I. Detre és Fülöp IV. Bélának és Kálmán hercegnek is kiemelkedő szolgálatot tett,<sup>15</sup> így birtokukba kerültek a berzétei, pelsőci és csetneki területek.<sup>16</sup> Az ezt követő időszakban, miután Fülöp utód nélkül halt meg, a területek többsége I. Detre fiainak és unokáinak kezére került. Erre az időszakra tehető a nemzetség két részre szakadása, melynek során 1320-ban I. Miklós, I. János, Péter és László a csetneki birtokokat kapta, I. Domonkos pedig a pelsőci területek ura lett.<sup>17</sup> I. Domonkos halála után a terület vélhetőleg fiaihoz, pelsőci Bebek Istvánhoz,<sup>18</sup> valamint Bebek Györgyhez<sup>19</sup> került. A birtok ezután István fiaira szállt. Az ezt követő adatok alapján Pelsőc területét a 14. század végén I. János<sup>20</sup> birtokolta, akinek fiai, II. István és II. Miklós a 1430–1440-es években komoly harcokat vívtak a területre betörő huszita csapatokkal.<sup>21</sup> A terület a 16. század végén hanyatlásnak indult, mivel folyamatosak voltak a török betörések és rablóhadjáratok.<sup>22</sup> A 17. századra a település szinte teljesen elveszítette jelentőségét, így évszázadokkal korábbi virágzásáról már csak a fennmaradt történeti adatok tanúskodnak.

<sup>9</sup> JOZEF TIHANYI: *Analýza vývoja a vyhodnotenie výskumu kultúrnej pamiatky*. Kézirat, 2012.

<sup>10</sup> PROKOPP Mária: *Középkori freskók Gömörben*. Somorja, Méry Ratio, 1997. 23; PROKOPP Mária: *Gömöri falképek a XIV. században*. *Művészettörténeti Értesítő*, 18. 1969. 128–147: 139–140.

<sup>11</sup> MILAN TOGNER: *Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku*. In: *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava, Veda, 2002. 54–78.

<sup>12</sup> ILA Bálint: *Gömör megye*. III. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1946. (Magyarság és nemzetiség. Tanulmányok a magyar népiségtörténet köréből I. 2.) 170.

<sup>13</sup> NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal*. I–XIII. Pest, Beimerl és Kozma, 1857–1868. I. 1857. 257.

<sup>14</sup> ILA 1946. i. m. 171.

<sup>15</sup> A király mellett vonultak harcba a tatárok ellen. I. Detre jelen volt Sopron várának ostrománál, míg fivére, Fülöp Kemlék várát védte. KARÁCSONYI János: *A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1900–1901. Reprint KUBINYI András utószavával: Budapest, Nap, 1995. 114.

<sup>16</sup> KARÁCSONYI 1900–1901. i. m. 124.

<sup>17</sup> A nemzetség így csetneki és pelsőci Bebek ágra válik szét. A jelen tanulmány az I. Domonkos által alapított pelsőci ág középkori történetét érinti. KARÁCSONYI 1900–1901. i. m. 125.

<sup>18</sup> 1360–1369 között Nagy Lajos király országbírója. MIHÁLYFALUSI FORGON Mihály: *Gömör-Kishont vármegye nemes családai*. Somorja, Méry Ratio, 1997. 96.

<sup>19</sup> 1358 lipcsei főispán, 1361–1391 királynéi tárnokmester. NAGY 1857–1868. i. m. I. 1857. 258; ENGEL Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457*. II. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1996. 26.

<sup>20</sup> 1397–1401 lovászmester, 1410–1419 tárnokmester, gömöri ispán. ENGEL 1996. i. m. 27.

<sup>21</sup> SKALSKÁ 2009. i. m. 23–24.

<sup>22</sup> 1570-ben a betörések során a helyiség teljesen leégett. Ekkorra tehető a templom gótikus boltozatának megsemmisülése. ILA 1946. i. m. 172.

## A pelsőci református templom

A település központjában álló, eredetileg római katolikus, Mária és Szent György tiszteletére felszentelt templom a 14. század első felére datálható.<sup>23</sup> Az építési munkálatok vélhetőleg az 1320-as években kezdődtek, majd egészen a 14. század közepéig tartottak. Ebből az időszakból áll a rendelkezésünkre egy, a templomot és építtetőjét közvetlenül érintő forrás, melyben Bebek György száznapi búcsút kér az általa alapított Szent György-templom számára.<sup>24</sup> Az épület a pelsőci Bebek család nemzetségi templomaként épült egy már korábban fennálló, minden bizonnyal a 13. század végén elpusztult templom helyén.<sup>25</sup>

A jelenleg is álló gótikus, egyhajós építményhez a nyolcszög három oldalával záródó szentély csatlakozik. A szentélyt félköríves záródású diadalív választja el a hajótól. Az épület síkmenyezettel fedett. A szentély és a hajó kívül támpilléres, ami arra utal, hogy a belső teret eredetileg boltozták.<sup>26</sup> A templom belső terében a hajó boltozati beosztását a padlószinten látható falpillérlábazatok jelzik, valamint erről árulkodik az északi fal teljes magasságáig felnyúló két csonka falpillér.<sup>27</sup> A 15. században a hajó északi falához késő gótikus kápolnát emeltek, amely a magyarországi gótikus építészet egyik ékköve. A kápolna datálása bizonytalan, építését a legújabb kutatások I. Bebek Jánoshoz kötik.<sup>28</sup>

## A pelsőci templom freskódíszítése

A templom vélhetőleg a 14. század közepén kapta kiemelkedő minőségű freskódíszítését, amely a szentélyt, illetve a hajó egy részét érintette.<sup>29</sup> A templom külső falán is megtalálhatók a gótikus freskódíszítés nyomai. A mai napig jól kivehető Szent László és Szent István álló alakja a hajó külső, déli falán.<sup>30</sup>

A 16. században az épület súlyos károkat szenvedett. A boltozatos mennyezet és a hajó déli fala szinte teljesen leégett egy tűzvész alkalmával. 1617-ben a templom a református egyház kezébe került. Ekkorra tehető az épület első komoly átalakítása.<sup>31</sup> A templom gótikus boltozatát

<sup>23</sup> PROKOPP 1997. i. m. 28.

<sup>24</sup> BOSSÁNYI Árpád: *Regesta Supplicationum. A pápai kérvénykönyvek magyar vonatkozású okmányai. Avignoni korszak. VI. Kelemen pápa 1342–1352.* Budapest, Stephaneum Nyomda Rt., 1916. 195.

<sup>25</sup> A korai templomot vélhetőleg még I. Detre építtette a 13. század első felében. *Anjoukori okmánytár* III. Szerk. NAGY Imre–NAGY Gyula. Pest, Magyar Tudományos Akadémia, 1883. 7–8. Az I. Detre által építtetett templomot említi Erdélyi László is, az Ákos nemzetség leírásánál. ERDÉLYI László: *A magyar lovagkor nemzetségei 1200–1408.* Budapest, Szent István Társulat, 1932. 37. Ezt az elméletet támasztják alá a Ján Tirpák által 2009-ben elvégzett geofizikai kutatások, amelyek során egy korábbi épület alapfalaira bukkantak. Ján Tirpák: Plešivec-Poloha: ranogotický kostol Reformovanej kresťanskej cirkvi, Odborný posudok nedeštruktívneho archeologického výskumu geofyzikálnym meraním. Kézirat, 2009.

<sup>26</sup> CSÁNYI–LUX 1940. i. m. 45. Ezt az elméletet támasztja alá Peter Koreň falkutatása, amely kimutatta, hogy a szentély freskódíszítése a jelenlegi mennyezet fölött folytatódott. Bibiana Pomfjová leírásában említi a hajóban található pillérlábazatokat, melyeket a valamikori keresztboltozattal fedett belső térhez köt. *Gotika* 2003. i. m. 643.

<sup>27</sup> CSÁNYI–LUX 1940. i. m. 45.

<sup>28</sup> Milan Togner a stíluskapcsolatok és az építészeti részletek vizsgálata alapján a kápolnát az 1550-es évekre datálja. TOGNER–JOSEFIK 1977. i. m. 27. Monika Skalská véleménye szerint azonban a kápolna építése a 15. század elejére tehető. Az elmélet azért is helytálló, mert 1437-től a területen a huszita csapatok garázdálkodnak, így kétséges, hogy a kápolna építése az 1440-es években kezdődött volna II. Bebek Miklós és II. Bebek István idején. SKALSKÁ 2009. i. m. 14–15.

<sup>29</sup> PROKOPP 1997. i. m. 28.

<sup>30</sup> A magyar királyok megjelenéséről a templomok külső homlokzatain: KERNY Terézia: Magyar szent királyok középkori kompozíciói a templomok külső falain. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára.* Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 81–88.

<sup>31</sup> TICHY Kálmán: *Phileciumtól Pelsőcig: részletek Pelsőc történetéből.* Rozsnyó, Gömöri Nyomda, 1932. 292–293.

síkmennyezettel pótolták, a gótikus ablakokat átalakították, és az eredeti épületből származó elemekkel bővítették.<sup>32</sup> Az átalakítás során a déli kapu elé négyzet alaprajzú előteret kapcsoltak. A hajó nyugati oldalán nyíló középkori bejárat is ekkor kerülhetett befalazásra.<sup>33</sup> A felújítás dátumát egy, a diadalíven látható felirat őrzi: „A Pelsőczy ref. Szent Egyház ezen ősrégi temploma hajdani romladozásából fel épített 1617, meg újított 1861-ik esztendőben”.

1627-ben a hajó nyugati oldalában kerül elhelyezésre a reneszánsz faempórium, melynek festett ornamentális díszítése a terület lokális művészetének kiemelkedő emléke. A templom freskódíszítését a református egyház szellemében e felújítás során festették le, így az épület belső tere homogén színezetet kapott.

A freskók egy részének feltárására 1977-ben került sor. Erre az időszakra tehető a szentélyben és a hajóban megvalósuló, Milan Togner, Jiří Josefík és Székely László által végzett falkutatás, valamint két kiemelkedő falkép feltárása és restaurálása is. Az 1978-ban befejezett munkálatok során sikeresen restaurálták a szentély déli falán található Utolsó vacsora- és Keresztrefeszítés-ábrázolásokat.

A szentély freskódíszítésének feltárása 2012 augusztusában ért véget.<sup>34</sup> A feltárás során a későbbi mészsívakolatrétegek alól napvilágra kerültek a 14. századi ábrázolások. A Peter Koreň restaurátor által vezetett munka során sikeresen feltárták a szentély teljes díszítését egészen a lábazati zónától a falkorona magasságáig (1. kép), valamint szondákat nyitottak a hajó északi falán.<sup>35</sup>



1. kép. Pelsőc, Mária és Szent György-templom, északi fal

## A szentély falképeinek művészettörténeti vizsgálata

A pelsőci templom szentélyében a 2011–2012-es feltárások során egy összefüggő ikonográfiai ciklus került elő. Tíz ábrázolásból álló komplex program tárult fel, amely egy pontosan körülhatárolható krisztológiai ciklus részét képezi. A szentélyben található ábrázolások folyamatosságát három eredeti gótikus ablak bontja meg, melyek között tizenkilenc szent alakja került elhelyezésre.<sup>36</sup> A feltárt ábrázolások a szentélyt négy horizontális sávra osztják. Az első sáv a lábazati zóna részét képezi, amelyben főképp ornamentális díszítés figyelhető meg. A lábazati zóna felett húzódó két sáv a krisztológiai ciklus magvát adja kezdve a Bemutatás a templomban-jelenettől egészen a Keresztrefeszítés impozáns ábrázolásáig.

A legfelső sáv a freskóciklus kérdéses része. A 16. század elején bekövetkezett tűzvész károsította a boltozatot és vélhetőleg a falak felső részét is, így kizárólag az első ábrázolás töredékes része maradt ránk. A többi ábrázolás esetében kizárólag találgatásokba bocsátkozhatunk.

<sup>32</sup> A templom hajójának külső falán végzett falkutatások során több, az eredeti épület freskódíszítéséhez tartozó, másodlagosan beépített közelemet tártak fel. Régészeti feltárás: Peter Bednár és Zuzana Poláková, 2010.

<sup>33</sup> TICHÝ 1932. i. m. 294.

<sup>34</sup> A templom falképeinek feltárását és restaurálását 2009–2012 közt végző szakemberek: Peter Koreň, Juraj Gregorek, Martin Vojtko; a 2010. szeptember–november közötti régészeti feltárást végző szakemberek: Peter Bednár, Zuzana Poláková.

<sup>35</sup> PETER KOREŇ: Návrh na reštaurovanie nástenných malieb, omietok a muriva kostola Reformovanej kresťanskej cirkvi v Plešivci. Kézirat, 2009.

<sup>36</sup> Az ablakok körül megjelenő férfi és női szentek pontos meghatározása komoly probléma. Az alakok kialakítása különböző, nemi hovatartozásuk meghatározható, attribútumként azonban csak egy könyvet tartanak a kezükben. (Peter Koreň szóbeli közlése alapján.)





2. kép. Pelsőc, Mária és Szent György-templom, északi fal, Bemutatás a templomban (részlet)

ábrázoló kép a festő kiemelkedő kvalitásairól tesz tanúbizonyságot (2. kép). A festő a jelenetet egy keresztboltozattal fedett, négyzet alaprajzú templomtérbe helyezte. Az épület előterét kazettás síkmennyezettel fedte, és díszes oszlopokkal három részre osztotta a teret. Az előtér központi részében nagyméretű oltár látható, amely mögött jól kivehetően Simeon áll kezében a gyermek Jézussal. A jelenet bal oldalán Mária kitárt karral várja vissza gyermekét.<sup>37</sup> Mellette József alakja látható, aki kezében két galambot tart. A jobb oldalon fiatal nőalak áll, kezében mondatszalaggal.



3. kép. Pelsőc, Mária és Szent György-templom, északi fal, Krisztus megkeresztelése

<sup>37</sup> Feltételezéseink alapján a felső sávban az Angyali üdvözlés, a Vízitáció, a Születés és a Három királyok imádása jeleneteit ábrázolhatták. A padovai Scrovegni-kápolna Giotto által készített krisztológiai ciklusa adja az azonosítás kiindulópontját. A pelsőci képeknek a padovai freskó ciklussal való összehasonlítása és az előképek vizsgálata azonban nem e tanulmány feladata.

<sup>38</sup> Mária alakja erősen megrongálódott, kizárólag az arc, a ruházat és a kezek egy része, valamint a fej körül megjelenő dicsfény látható.

Az alak vélhetőleg a Bemutatás a templomban-jeleneteken gyakran megjelenő Anna prófétaaszszony figurája lehet.<sup>39</sup>

A narratíva következő ábrázolása Krisztus megkeresztelésének jelenetét ábrázolja (3. kép). A kép középpontjában Krisztus ünnepélyes, erőteljes alakja áll, amint a bal oldali sziklás parton álló Keresztelő Szent János felé fordul. János teveszőr ruhája fölé borított bíborszínű köpenye a művész kolorista erényeit tükrözi. A kompozíció jobb oldalán két fehér ruhás alak látható, akik Jánoshoz hasonlóan sziklaszirten állnak. Az alakok a falkép sérülése miatt kevésbé kivehetők.<sup>40</sup>

A Krisztus megkeresztelését ábrázoló falkép után a Bevonulás Jeruzsálembe jelenete rajzolódik ki (4. kép). A kompozíció középpontjában Krisztus számárháton lovagló alakja áll. A figura felemelt, áldást osztó kézzel, oldalnézetben jelenik meg. Mögötte vonuló alakok csoportja látható, ám az ábrázolás sérülése miatt az alakok nehezen azonosíthatók. Az ábrázolás jobb oldalán jól kivehetők Jeruzsálem falai, bástyái és a város kapuja. A városfal kialakításánál a Bemutatás a templomban-jelenet szinte geometrikus pontossággal kialakított templomtere köszön vissza. A kép alja erősen sérült.

A harmadik sáv jelenetei a szentély déli falán folytatódnak. A következő kép erősen sérült. A kompozíció középpontjában két dicsfény nyoma látható, melyek közül az egyik az ábrázolás középpontjában, míg a másik nem sokkal fölötte jobbra jelenik meg. A kompozíció alsó részén ruhaalak, láb- és cipőábrázolás töredékei figyelhetők meg. A krisztológiai ciklusok vélt sorrendje alapján az ábrázolás a Lábmosság jelenetére utal.<sup>41</sup> A tisztítás és a restaurálás további fázisaiban a jelenet egyes részletei vélhetőleg jobban körvonalazódnak majd.

A szentély harmadik sávjának narratívája az Utolsó vacsora jelenetével zárul. A falképet 1977-ben tárták fel és restaurálták. A jelenetet a művész egy dekoratív kialakított szobabelsőbe helyezte. A kompozíció közepén elhelyezett hosszú asztal mögött tizenegy alak látható, fejük körül dicsfénnel. Az asztal előtt a többi szereplőtől elkülönülve, a szemlélőnek háttal foglal helyet a tizenkettedik alak. Az apostolok elrendezése dekoratív, az alakok mozdulatai lendületesek. Az eredeti ábrázolás dinamikus összhatásából azonban sokat elvesz a színek fakósága és a korábbi restaurálás szemmel látható nyomai.



4. kép. Pelsőc, Mária és Szent György-templom, északi fal, Bevonulás Jeruzsálembe (részlet)

<sup>39</sup> Hasonló megoldást láthatunk a Scrovegni-kápolna Bemutatás a templomban-ábrázolásán. Ebben az esetben viszont idős asszony alakjában jelenik meg. PROKOPP Mária: *Giotto freskói a padovai Aréna-kápolnában*. Budapest, Képzőművészeti, 1988. 30.

<sup>40</sup> Az analógiákat tekintve angyalokról vagy Krisztus két tanítványáról lehet szó. PROKOPP 1988. i. m. 32–33.

<sup>41</sup> Kizárólag az analógiák alapján következtethetünk az eredeti jelenetre. PROKOPP 1988. i. m. 41.

A szentély északi falán a lábazati zóna feletti sávban folytatódik a ciklus. A Krisztus az Olajfák hegyén-jelenet középpontjában a Megváltó alakja térdel. Fejét lehajtja, szemében félelem tükröződik. A kompozíció jobb oldala erősen sérült, kizárólag a jeleneteket elválasztó keret maradt ránk. A kompozíció bal oldalán jól láthatók a Krisztus felé igyekvő sisakos alakok. Az ábrázolás felső részében a fáklyákkal, dorongokkal és lándzsákkal felfegyverzett tömeg jelenik meg. A vonuló embertömeg fegyvereinek és fáklyáinak részletes és érzékletes kidolgozása a művész kiváló kvalitásairól tesz tanúbizonyságot.

A következő jelenet Krisztus elítélését ábrázolja.<sup>42</sup> Az ábrázolás erősen sérült, kizárólag a felső rész vizsgálható. A művész a trónoló főpapot vagy helytartót dekoratívan kialakított baldachinnal fedett épületrészbe helyezte. A trónoló alak elmosódott körvonalai előtt Krisztus alakja áll, melyből jól kivehetően megmaradt a fejet övező dicsfény és az arc egyes jellegzetes részei.

Krisztus szenvedéstörténetének jelenetei a következő kompozíciókban is folytatódnak. A Vesszőzés-kompozíció közepén jól kivehető Krisztus félmeztelen, álló alakja. A figura lábait szétvetve, összekötözött kezekkel áll. Jobbján egy alak körvonalai láthatók. Az ábrázolás alsó része jó állapotban őrződött meg. Ezen a részen két alak dinamikus mozdulatban ábrázolt lába látható. Érdekes az egymás mellett elhelyezett lábfejek kontrasztja. Míg Krisztus lába csupaszon, szinte megfeszülve jobbra fordul, addig a mellette álló katona Krisztussal párhuzamosan elhelyezett lábán hegyes orrú cipőt visel. Az ábrázolás sajnos töredékes, ezért teljes egészében nem vizsgálható.

A szentély déli falán lévő jelenet kérdéseket vet fel. A kompozíció egyetlen épen maradt része embercsoportot ábrázol, durva arckifejezéssel, fejükön nagyméretű fejfedővel és kúpos sisakkal (5. kép). Az alakok a krisztológiai ciklusok narratíváját figyelembe véve feltehetően a Keresztvitel jelenetében a Krisztust elítélő tömeg tagjai.

A templom szentélyében ábrázolt krisztológiai ciklus a Keresztrefeszítés jelenetével zárul. A jelenetet az Utolsó vacsora-ábrázolással egy időben, 1977-ben restaurálták. A fal-



5. kép. Pelsőc, Mária és Szent György-templom, déli fal, Keresztvitel (részlet)

kép központjában a keresztre feszített Megváltó alakja látható, amely a kép egész magasságát betölti. Karjai alatt két kisméretű angyal látható, kezükben kehellyel. Krisztus két oldalán egyetlen rövidülésben a két lator megfeszített, szenvedő alakját jelenítette meg a művész. Karjaik a kereszt fája köré csavarodnak, lábuk térdből hajlított. A kompozíció bal oldalán lévő tömegben egy tekintő oroszlánfej látható, melynek értelmezése analógiák hiányában kérdéses. Krisztus jobbán, a sirató alakok közt jeleníti meg a festő a három Mária alakját. A drámai kompozíciót erősíti a három alak térdeplő, összeboruló együttese. A kereszt lábánál Mária Magdolna megtört, térdeplő alakja látható. A kompozíció jobb oldala erősen sérült, a Krisztust elítélő tömeg egyes alakjai azonban érzékletesen kirajzolódnak. A tömegben fellelhető néhány fejfedőben ábrázolt, szakállas alak, akik nem tekintenek a Megfeszített alakjára, sőt ellenkező irányba fordítják fejüket. A kereszt tövében Evangélista Szent János térdel. Fejét kétségbeesetten kezébe temeti, így tekint fel Krisztusra. Krisztus alakjának zárt, mozdulatlan tömege, a háttérbe vesző alakok,

<sup>42</sup> A trónon helyet foglaló alak erősen megrongálódott, így nem tudjuk megállapítani, hogy Pilátusról vagy Kaja-fásról lehet-e szó.



a két lator dinamizmusa, valamint a sirató asszonyok drámai kompozíciója teszi expresszív-  
vé az ábrázolást, amely ezzel méltó lezáró képe lesz a szentély egészét elfoglaló krisztológiai  
ciklusnak.

A pelsőci templom szentélyét díszítő freskóciklus összetett ikonográfiai programja és  
kiemelkedő kvalitásai révén messze túlmutat a gömöri területek falképfestészetén. Tanulmá-  
nyomban kizárólag a kutatás legújabb eredményeit szerettem volna bemutatni, ám a freskó-  
kat érintő további vizsgálódások minden bizonnyal érdekes új eredményekkel szolgálnak majd  
a 14. századi magyarországi falfestészet kutatásában.

**Tárgyszavak:**

14. századi falfestészet; Gömör; Pelsőc; Bebek család

Éva Szakálos

### The 14<sup>th</sup> Century Wall Paintings of the Church at Pelsőc (today Plešivec, Slovakia)

To this day the region of Gömör (today Gemer, Slovakia), which is surprisingly rich with relics  
of medieval art, entices art historians with the lure of new findings. The wall paintings in the  
choir of the church in Pelsőc, which were uncovered in the course of exploratory work that was  
concluded in September 2012, can be dated to the first half of the 14<sup>th</sup> century. An examination  
of the fresco revealed a cycle originally consisting of 14 scenes depicting the life of Christ. The  
monumental cycle decorating the walls of the choir presumably began with four episodes  
from the Childhood of Christ, scenes which, however, have since fallen into irreparable ruin.  
Depictions in the middle section present the major stages of Christ's life, from his Baptism to  
the final moment of the Passion: Crucifixion. The decorative manner of the wall paintings and  
their wide scale of colour and monumental rendering undoubtedly had an influence on the  
rich wall painting art of medieval Gömör County.



Szilárdfy Zoltán

## Barokk főpapok középkori aszkézise *Ipolyi Gáspár és Szörényi László*

A középkorban élő, kemény vezeklésről nevezetes magyar szentek közül Árpád-házi Szent Margit az, aki tudatosan vállalta és beváltotta engesztelő életáldozatát, amiért felajánlották. Személyisége részletesen ismert. Lelkiségét az „eleven keresztfa”, a megfeszített Krisztus imádata, szerelme hatotta át. Ennek emléke a derekán viselt vas vezeklőöv drága ereklyéje.<sup>1</sup> Meglepő,

*Dr. Szilárdfy Zoltán  
Művészettörténész,  
római katolikus áldozópap  
Kutatási területe:  
keresztény kultusztörténet, ikonográfia*

hogy évszázadok múltán magas rangú egyházi személyek hasonló aszkézist választottak, amint a ma már alig ismert Ipolyi Gáspár és Szörényi László főpapok esetében láthatjuk.

Ipolyi Gáspár Szalkán született. 1728-ban vették fel papnövendéknek Budán a Széchényi-papnevelőbe, ahol filozófiát végzett. Teológiai tanulmányait Nagyszombatban a Szent István-szemináriumban folytatta, ahol 1731-ben baccalaureusi, a következő évben magiszteri fokozatot szerzett filozófiából. Harmadéves teológusként fölszentelték 1733-ban, ekkor dömösi plébános-sá nevezték ki, majd három év múlva Muzslára került.

Bélán, az egyik filiájában történt, hogy valami rágalys betegség egymás után szedte hívei közül áldozatait. Nehogy a vele együtt lakó édesanyját vagy másokat megfertőzzön, a járvány idején harangozójával együtt a Szent Ferenc-kápolnában lakott. Muzsláról 1742. április 28-án Dunaföldvárra helyezték, ahol a pestistől oltalmazó Szent Sebestyén és Rókus tiszteletére ma is álló kápolnát emelt. 1749. január 23-án, Szűz Mária és Szent József eljegyzésének napján esztergomi kanonokká nevezték ki; 1754. szeptember 18-án honti, 1760. november 7-én székesegyházi főesperes és szentgyörgymezei prépost, majd a Boldogságos Szűz rákonyi apát-ságának apáti méltóságát nyerte el. 1762 végét, mint a káptalan megbízottja, Esztergomban töltötte, ahol a kanonoki házak építésére felügyelt. Az Esztergom

melletti Szenttamáson járt, amikor szélütés érte. A végső szentségekkel ellátva december 27-én hunyt el, temetését január 3-án a Bakócz-kápolnában tartották. Amikor 1823. november 16-án



1. kép. Huszár Ferenc: *Ipolyi Gáspár, az aszkéta*.  
Olaj, vászon. Főszékesegyházi Kincstár, Esztergom

<sup>1</sup> Magyar szentek tisztelete és ereklyéi. Szerk. CSÉFALVAY Pál–KONTSEK Ildikó. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2000. 113, 12. kép.

a kápolna sírboltjában nyugvó elhunytakat exhumálták, hogy a koporsókat az újonnan épített főszékesegyház altemplomába helyezték át, több mint fél évszázad után, Ipolyi földi maradványainak legnagyobb részét épen találták.<sup>2</sup>

Jordánszky Elek és Kratochvil Mihály kanonok bizonyosága szerint a „sírboltban nyugvó testeket által szállítani kellett, a sírbolt vizsgálata a Felsőségtől reám [ti. Jordánszky Elek], és néhai Kratochvila Mihály Kanonokra lévén bízva, bizonyoságot tettünk hitelesen arról, hogy a többi koporsók között, [...] porára akadtunk így néhai Ipolyi Gáspárnak pedig, Rákonyi Apátnak, Esztergomi Kanonoknak, a' ki 1762. esztendőben karátson havának 27-kén Esztergamban e világból bódogul kiköltözött, hideg tetemeinek némelly részeit rothatatlan állapotban leltük. Mind ezek a' hült tetemek 1823-be Szent András havának 16-kén több ezer embereknek kísérete közt, által vitettek s eltakarítottak azokban az új katakombákban, (sír boltokban) melyeket említett Herczeg Prímás Sándor az új Fő Anya Templom alatt az Érsekek, a Káptalanbéliek s más Előkelők bek eltemettetésére, föld alatti márványos Kápolnával együtt, készítettet s el is végzett”.<sup>3</sup>

Ipolyi Gáspáron megtalálták vezeklőöveit és -láncait, amelyeket ma is a Főegyházmegyei Kincstár őriz. Vagyonát templomokra és egyházmegyéje szegény tanulóinak segélyezésére hagyta. Gróf Barkóczy Ferenc prímás megbízásából 1763-ban Huszár Ferenc, pozsonyi származású egri festő, két képet festett a kanonokról. Az egyiket – melynek kvalitásai a művész tanulmányainak színhelyét, a bécsi akadémiát idézik – teljesen szokatlan formában, az önsanyargatás eszközeivel felszerelve készítette el (1. kép).<sup>4</sup> A másik kép a Főegyházmegye papi portrégalériájában látható, érdekessége, hogy rajta Ipolyi a Santa Maria Bruna képével ékes skapulárét tart a kezében. Ez arra enged következtetni, hogy a Kármel-hegyi Boldogasszony jámbor társulatának is tagja lehetett (2. kép). Az utóbbi években egy müncheni antikváriumban találtam rá Johann Adam Stockmann (1720–1783) rézmetszetére, amely gyűjteményem becses példánya (3. kép).<sup>5</sup> Ezen Ipolyi Gáspár a latin és német feliratok értelmében a halálakor testén talált vezeklőláncokkal, elegáns főpapi szobájában látható.

Szörényi László nyitrai kanonok 1670. október 24-én született Trencsénben. Régi nemesi családból származott, apja Kis-Szörényi Mihály, anyja Zsuzsánna, keresztszülei gróf Illésházy György és felesége, gróf Forgách Mária voltak. 1689-től a pozsonyi Szent Imre-szemináriumban, majd Nagyszombatban, végül a római Collegium Germanicum et Hungaricumban folytatta tanulmányait, ahová Kollonich Lipót hercegprímás küldte. 1694. március 23-án,



2. kép. Ipolyi Gáspár portréja. Olaj, vászon. Főpapak galériája, Prímási Palota, Esztergom

<sup>2</sup> Életéről: Ludovicus NÉMETHY: *Series parochiarum et parochorum Archi-dioecesis Strigoniensis ab antiquissimis temporibus usque annum MDCCCXCIV*. Strigonii, Typis Gustavi Buzárovics, 1894. 643; ZELLIGER Alajos: *Egyházi írók csarnoka. Esztergom-főegyházmegyei papság irodalmi munkássága*. Nagyszombat, a szerző sajátja, 1893. 203. Azt itteni adatok szerint december 30-án halt meg.

<sup>3</sup> JORDÁNSZKY Elek: *Magyarországban s az ahoz tartozó Részekben lévő bódogságos Szűz Mária Kegyelem Képeinek rövid leírása*. Posonban, Belnay' örököseinek betűivel, 1836. 2–3.

<sup>4</sup> SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1984. 45. képmagyarázat.

<sup>5</sup> Uő.: Ünnepek, jubileum, évforduló gyűjteményem szentképein. In: *Ritus és ünnep*. Szerk. BARNÁ Gábor–GYÖNGYÖSSY Orsolya. Szeged, Szegedi Egyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2010. (Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár 23.) 108–116: 10. kép.



3. kép. Johann Adam Stockmann: A vezeklő Jolpó Gáspár. Rézmetszet.  
Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

a Lateráni bazilikában pappá szentel-  
ték. Nem sokkal később doktori címet is  
szerzett. Visszatért hazájába, útközben  
Lorettóban is megállt, a Szent Házba is  
betért.

1699-ben Bajnára helyezték, ahol  
már kétszáz éve nem volt pap. Komoly  
hitvitákat is folytatott a környékbeli pro-  
testáns prédikátorokkal. 1709-ben nyitrai  
kanonok és székesegyházi főesperes lett.  
1711-ben rajki, Szűz Máriáról nevezett  
préposttá nevezték ki. 1718-ban dulcinói  
választott püspökké nevezte ki III. Károly,



4. kép. Szörényi László portréja.  
Olaj, vászon. Nyitra, a székeskáptalan tulajdona

aki jól ismerte, mivel gyakran küldték nehéz bécsi tárgyalásokra, mert jó tárgyalófélnak tartották. 1733-ban szerémi megyés püspöki kinevezést kapott, 1734. április 4-én Pozsonyban szentelték fel. Szörényi Szlavóniába távozott, amely a török alatt elnéptelenedett, de az ellenség még rettegés-  
ben tartotta a vidéket. Rövid idő alatt sok új plébániát alapított, templomokat szentelt, a püspöki  
székhelyet helyreállította. Két olajfestmény püspöki portréja maradt fenn, az egyik a családi nemesi  
címere fölött a püspöki *insignia* látszanak (4. kép), a másikkra a Kiss Szörényi család nemesi címer-  
pajzsát festették (Nyitra, Püspökvár; 5. kép).

1749-ben saját kérésére segédpüspököt kapott, majd Nyitrára vonult vissza. Nyitrai házá-  
t remeteség módjára rendezte be, minden idejét az imádságnak szentelte. Szűz Mária nagyobb ün-  
nepein mezítláb járt. 1752. november 13-án hunyt el. A halál megállapításakor *cilicium*ot találtak  
a testén, ruhái alatt lószőrből készült tunikát hordott. A láncok a nyakától az ágyékáig értek, ame-



lyek viselése minden oldalról nagy szenvedést okozott. Sok, már megszáradt seb mutatta, hogy Isten szolgája önsanyargatásával milyen nagy szenvedéseket viselt el. 1718 körül helyezhették rá a *ciliciumot*, amelyet mesterember közreműködése nélkül nem vehetett le, ez csak 34 év után vált láthatóvá. Így is temették el a nyitrai székesegyház kriptájában.



Illmus ac Rdissimus Dñus  
László Szörényi, Episcopus Sirmiensis  
sacrae Caesaris Regiaeque  
Obiit In Dno Nitrae A. 1754.

5. kép. Szörényi László portréja. Olaj, vászon.  
Nyitra, a székeskáptalan tulajdona

Az eddig ismeretlen, különleges festményen a telihold ezüsthéja világítja meg a szent aszkétát. Háttérben a nyitrai Püspökvár kapuzata természeti tájjal látható. Az imádkozó emberfigurák mintha hazatért atyjukat és urukat csodálnák (6. kép).

A püspököknek nagy tisztelője és barátja volt gróf Grassalkovich (I.) Antal, aki elkészíttette életrajzát, és Rómába is elküldte XIV. Benedek pápához. A szentatya 1754-es keltezésű válaszlevelében elismerte a püspök lelki nagyságát.<sup>6</sup>

A majki kamalduli remetesség tizenhét cellaháza sorában a 4. számú, Szent László király tiszteletére 1746-ban alapított kápolnájával, Szörényi László adományából készült. Az alapítvány összege 2000 forint, amely összeg a ház építését és kamataival az ott élő remete eltartását volt hi-



6. kép. Szörényi László a vezeklőláncokkal. Olaj, vászon.  
Nyitra, a székeskáptalan tulajdona

<sup>6</sup> Stecker Emilnek, Nyitra tudományos kutató papjának köszönöm a káptalani levéltárban őrzött, Szörényiről írt, egykorú dokumentumot. A korrekt fordításért Szentes Lajosné Risztics Emíliának tartozom hálával. Rövidebb életrajzok, különös tekintettel irodalmi munkásságára: NÉMETHY 1894. i. m. 973; ZELLIGER 1893. i. m. 514–515.



vatva fedezni. Ovális, vörösmárvány keretbe foglalt püspöki kalap alatt helyezték el az alapító családi címerét, melyben főveget viselő vitéz jobbában buzogányt, baljában koszorút tart. A táblán a felirat a következő: LADISLAUS SZÖRÉNYI EPISCOPUS SIRMIENSIS 1746.<sup>7</sup>

Ipolyi Gáspár és Szörényi László a Tridentinumot követő reformkatolicizmus idején hazánkban a középkor szigorú aszkézisével bizonyította a hitvitáknál hitelesebb apologetikáját Róma apostoli egyházának.

**Tárgyszavak:**

Ipolyi Gáspár; Szörényi László; ellenreformáció; aszkézis; barokk portréfestészet; rézmetszet

Zoltán Szilárdfy

## The Medieval Asceticism of Baroque Prelates: Gáspár Ipolyi and László Szörényi

In the religious life of 18<sup>th</sup> century Hungary two high-ranking members of the clergy, Bishop László Szörényi and Canon Gáspár Ipolyi, practiced asceticism at a level that was uncommon at the time, wearing iron chains underneath their garments. Light was shed on their asceticism only after their deaths. The “discovery” surprised their contemporaries, and their bishops immortalized the memory of these strict ascetics in paintings. In this essay I examine their biographies and the pictorial sources that have survived.

<sup>7</sup> MISLEY Sándorné MEÁK Sarolta: *A majki kamalduli remeteség*. Bölcsészdoktori értekezés. Budapest, 1948. 10; SZENTES Lajosné RISZTICS Emília: *Majk Kamalduli remeteség* 4. sz. cellaház. Alapította Szörényi László. Kézirat, 2013. 1–7.

Török József

## Szent Ágoston és a gyermek

Dr. Török József

Teológus, tanszékvezető egyetemi tanár

Pázmány Péter Katolikus Egyetem,

Hittudományi Kar, Közép- és Újkori

Egyháztörténeti Tanszék

Kutatási területe:

liturgiátörténet, szerzetességtörténet

*Vallomásait* Aurelius Augustinus (354–430) a következő sorokkal zárja:

„Uram, magad vagy a Jóság; semmi más jóra nincs szükséged, nyugalmad is örök, mert te magad vagy önmagad nyugalma. Ember az embernek adhatja-e ezek értését? Vagy angyal az angyalnak? Vagy angyal az embernek? Nem adhatja. Tőled kell kérnünk, nálad kell keresnünk, hozzád kell bezörgetnünk; így, csak így lehet elnyerni, így lehet ráakadni, csak zörgetésre nyílik meg a titkok ajtaja.”<sup>1</sup>

Mintha ezek a sorok ihlették volna Peter Paul Rubens (1577–1640) monumentális képének kompozíciójában, amely Szent Ágostont ábrázolja a tengerparton két angyal társaságában. Az egyik felhőn ülve, jobb kezével tartja a pásztorbotot, s karjával átöleli a püspöki süveget, baljában pedig a szent attribútuma: égővörös, lángoló szív. A másik angyal Ágoston előtt a fövényen térdel, jobb kezében Szent Jakab kagylója, baljával a homokon támaszkodik, fejét hátrafordítva fölneéz a felé hajló, félig kopasz aggastyánra, tekintetük találkozik. Mintha az angyal megpróbálná az embernek átadni a misztérium értését, ám hiába. Arcaikon fölfedezhető a beteljesületlen várakozás.

A tengerparti jelenetnek nem az idézett szövegrész az ihletője, ám vissza lehet menni az ihlet forrásáig. Ennek előtte érdemes néhány gondolat erejéig foglalkozni magával Szent Ágostonnal és legismertebb írásával, *Vallomásaival*. Ezt a könyvet az egész életmű alkotta összefüggérendszerben érdemes olvasni oly módon, mintha édesbátyánk, fivérünk (akire büszkén föltekintünk) szólna hozzánk bizalmasan-személyesen, sőt ő vezet bennünket kézen fogva Isten és az emberlélek találkozásainak új színhelyei felé. Ám útközben megáll, kezét fölemelve rétoros mozdulattal irányt mutat; majd más, ugyancsak követhető utak felé fordít biztató kézzorítással, mely egyszerre testvéri-gyöngéd s baráti-kemény. Szókratész tanácsa – „ismerd meg önmagad” – kiegészül: ismerd meg önmagad, mint Isten képmását s ezen keresztül magát Istent.

Vass József, Szent Ágoston *Vallomásainak* 20. század eleji fordítója (népjóléti miniszter 1922–1930 között, a társadalombiztosítás rendezője) a híres mű előszavában<sup>2</sup> azt írja, hogy ami magyarul következik, „sokan emlegetik, kevesen ismerik”. Az ő fordítása mellett másik kettő is született a következő évtizedekben Balogh József<sup>3</sup> (az utolsó három könyv hiányzik) és Városi István<sup>4</sup> jóvoltából. A 20. század irodalomtörténete a Vallomások értékelésekor elsődleges szempontként az élmény és alkotás döntően új kapcsolatát emelte ki, s – teljes joggal – Szent Ágostontól eredeztette a lélek befelé fordulásának elmélyült elemzését. A modern értékelések hangsúlyozzák a szerző és a stílus tökéletes egységét, ami a szóban forgó mű lapjain az ókori irodalomban

<sup>1</sup> Szent ÁGOSTON *Vallomásai*. XIII. könyv, XXXVIII. fejezet. (Vass József fordítása.)

<sup>2</sup> Legutolsó kiadása: *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. Vass József. Budapest, Szent István Társulat, 2007.

<sup>3</sup> *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. BALOGH József. (Második, javított kiadás.) Budapest, Franklin Társulat, 1944. Az első kiadás változatlan lenyomata BORZSÁK István előszavával: *Szent Ágoston vallomásai*. Budapest, Akadémiai–Windsor, 1995.

<sup>4</sup> AURELIUS AUGUSTINUS: *Vallomások*. Ford. VÁROSI István. Budapest, Ecclesia, 1974.



Peter Paul Rubens: Szent Ágoston. Praha, Národní Galerie

Ágostonig (354–430) nem ismert magasságokba emelkedett, neki köszönhetően. Az ember a keresztény hit segítségével még jobban megismerheti magát, még mélyebben hatolhat személyiségének misztériumába. A *Vallomások* több irányból történő megközelítése azonban korántsem teljes, mert a bő másfél évezredes sikertörténetű művön túl föl kell fedeznie az olvasónak azt a transzcendens igazságrendszert (vagy ha jobban tetszik: metarealitást),<sup>5</sup> amely a legmagasabb fokban valóság, s mint ilyen, a szerző – és remélhetőleg a kései olvasó – számára végletesen egyszerű: Isten, aki teremt, megvált, megszentel.

Ezért lehetetlen és káros kiszakítani a *Vallomásokat* Ágoston életművének egészéből, aki szellemi teljesítőképességének legjavát adva, 398–416 között némi megszakítással megírta 15 könyvből álló értekezését a Szentháromságról.<sup>6</sup> A *Vallomásokat* ugyan könnyebb olvasni a személyes hangvétel miatt, ám elmélyültségben, az emberi értelem végső határa felé törekvésben Ágoston túlszárnyalja addigi önmagát, olyan elszántan törekszik az emberi megismerést és tudást leginkább meghaladó keresztény hittitokmisztérium minél pontosabb, érthetőbb megközelítésére. Ágoston

ton ugyan másutt öntudatos gondolkodó-író, ez esetben tudatában volt szellemi erőfeszítései esetlegességének, és művét így fejezte be: „Ha majd elérkezünk hozzád, megszűnik az a sok, amit itt elmondtunk, és aminek nem jutottunk végére. Egyedül te maradsz minden mindenben (1Kor 15, 28), s akkor majd együtt dicsőítünk téged vég nélkül, mert benned eggyé lettünk. Uram, egy Isten, Szentháromság, amit ebben a könyvben a tiedből adtam, azt fogadják el a tieid is; amit azonban a magaméból, azt bocsásd meg te is, és a tieid is. Amen.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Jean Guitton alkotta a metarealizmus kifejezést és az *Isten és a tudomány* című művében (magyarul Budapest, Szent István Társulat, 1992, ford. Török József) alkalmazta a természetfölötti valóság minél teljesebb megragadása végett.

<sup>6</sup> AURELIUS AUGUSTINUS: *A Szentháromságról*. Ford. GAL Ferenc. Budapest, Szent István Társulat, 1985.

<sup>7</sup> AURELIUS AUGUSTINUS 1985. i. m. 502.

Ám közismert az a történet is, amely, úgy tűnik, Ágoston szellemi teljesítményét nem túl sokra értékeli. Nemcsak jámbor olvasmányok, buzgó szónokok terjesztették, hanem a 15. századtól kezdve a legnevesebb festők: Fra Filippo Lippi, Botticelli, Pinturicchio és sokan mások, köztük Rubens, Zurbarán, Murillo. Ágoston a tengerparton sétálva éppen a Szentháromság mélységes titkán elmélkedett, amikor a homokos fövényen meglátott egy gyermeket, aki a Szent Jakab apostol nevét viselő kagylóhéjjal (vagy lapáttal) a kezében kis gödröt ásott, majd abba kezdetleges szerszámaival kezdte átmerni a tenger vizét. Ezt látva, Ágoston megrökönyödött a lehetetlen vállalkozáson, majd kacagni kezdett szívből, jókedvűen, könnyei csordultáig. A gyermek némi méltatlankodással fölfedte kilétét, és angyalnak vagy egyenesen a gyermek Jézusnak mondta magát. Miután az égiekre is kötelező illemnek eleget tett, megfedtte a kacagásból álmélkodásba átváltó tudós férfit: „Könnyebb nekem a kagylóval átmerni a tengert a gödörbe, mint neked gyarló emberi eszedre hagyatkozva kikutatnod a Szentháromság misztériumainak mélységeit.”<sup>8</sup> Ezek után a titokzatos gyermek eltűnt Ágoston szemei elől.

Ez a népszerű példázat mintha nem tartaná fontosnak Ágoston nyughatatlan szellemének-lelkének munkáját – szárnyalását, és az egyszerűbb megoldást, a semmittevést sugallná a leghelyesebb megoldásként. Az utókor adta elnevezés szerint a „kegyelem doktora” ezt érdevelte munkásságával? A történet-példázat átvitt értelme talán megközelíthetőbb, ha kutatunk eredete után. Azt ugyanis fölösleges említeni, hogy Szent Ágostonnal ez a tengerparti séta-találkozás aligha történt meg.

A történet a középkori példázat-*exemplum* műfajába tartozik és első lejegyzése a 13. század elején Heisterbachi Cézár Rajna-vidéki származású ciszterci rendi szerzetesnek köszönhető, a pünkösd utáni első vasárnapra javasolt szentbeszéd részeként. Ez a vasárnap már ekkor is sok helyütt a Szentháromságot részesítette liturgikus ünneplésben.<sup>9</sup>

Kálmán király hazánkban évszázaddal ennek előtte elrendelte az ünnep megtartását a jelzett vasárnapon; az egyetemes Egyházban azonban csak XXII. János pápa, az Avignonban székelő Matuzsálem tette kötelezővé 1334-ben.

A példázat tehát az új, kevésbé üdvtörténeti, mint inkább dogmatikus jellegű ünnepet volt hivatott terjeszteni. Említésre méltó különbség, hogy a példázat Heisterbachi Cézárnál nem nevezte nevén Ágostont, hanem bizonyos skolasztikust emlegetett, a történetnek pedig nem a tengerpart, hanem Párizs és a Szajna-part szolgált színhelyül. Mivel a ciszterci rend az ősi szellemű szerzetességet képviselte, a példázat irányulhatott az akkor bontakozó skolasztikus teológiai gondolkodás ellen is, hiszen az emberi logika, következőképpen a megismerés szintén korlátokba ütközik, a hittitkok teljes föltárására elégtelen.

Általános törvény a példázatok világában, hogy sokkal meggyőzőbbek, ha nem ismeretlenhez, hanem híres emberhez kötődnek. A szóban forgó esetben is ez érvényesült, ugyanis a következő fölbukkanásnál a történet főszereplője már nem ismeretlen párizsi diák vagy tanár, hanem maga Szent Ágoston, a folyópart pedig tengerpart. A brabanti eredetű dominikánus szerzetes, Cantimpréi Tamás 1263-ban közzétett *exemplum*-gyűjteményét forgatva a középkori szónokoknak nem kellett töprengeniük, ki is ez a vízparton elmélkedő férfiú, akinek *puerulus* (kisgyermek) képében maga Jézus adott eligazítást a „kutatási szakterület” dolgában, ti. a szentháromságos relációkat illetőleg.

Vajon a változást ő kezdeményezte? Erre bizonyíték nem áll a kutatás rendelkezésére. Logikus lenne annak föltételezése, hogy az eset Szent Ágostonnak tulajdonítása domonkos kör-

<sup>8</sup> TÖRÖK József fordítása.

<sup>9</sup> Henri-Irénée MARROU: Saint Augustin et l'ange. Une légende médiévale. In: Uő.: *Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique*. Paris–Roma, École Française de Rome, 1978. (Collection de l'École française de Rome 35.) 401–413.



ből indulhatott ki, mert Szent Domonkos, eredetileg Ágoston-rendi kanonok lévén, Szent Ágoston reguláját vette alapul az új, igehirdető és kolduló rend szabályzatának kialakításánál.

A kéziratokból azonban erre nem hozható föl egyértelmű tanúbizonyság. A föltevés mellett szólna, hogy 1250 táján egy német dominikánus saját magának példatárát készítve az eset főszereplőjét először a teológia magiszterének nevezte, majd áthúzta és föléírta a nevet: Ágoston. Vele ellentétben egy cambridge-i dominikánus szerzetes 1270–1277 között, hasonló könyvet másolva, csak egy „bizonyos klerikust” emlegetett, nem a „kegyelem doktorát”.

A dominikánus rend a monasztikus típusú rendeknél lényegesen következetesebben éppen a központi irányításra helyezte a hangsúlyt, ami az egységes liturgiavégzést szolgáló, egységesített szövegek központi terjesztése, szétküldése mellett egyéb, a prédikáció egységét szolgáló szövegek továbbadását is magában foglalta. A névváltozás dominikánus ihletésű történetét nem lehet sem kizárni, sem bizonyítani.

Az *exemplum* anonim formája még hosszabb ideig fönmaradt és terjedt a nevesített változat mellett. Erre kiváló és egyedi példa egy spanyol rabbi, Shem Tob Ibn Palquera (1224–1295) esete a 13. században, aki az egészet áttette zsidó környezetbe. Természetesen a főhős elmékedésének tárgyát is meg kellett változtatnia, hiszen egy zsidó férfi nem tépelődhet a legsajátosabb keresztény hittitkon. Ezért a szóban forgó illető a folyóparton sétálva a teremtés titkain töpreng: a világ hogyan és miért lett teremtvé, vagy netán örökkévaló lenne? Felnőtt férfi végzi az átmerés fáradságos munkáját, és a kérdésre – mit csinálsz? – így felel: Ebbe a gödröcskébe átmerem minden vizet, ami e folyó medrében eddig folyt a világ teremtése óta, és ami benne a világ végéig folyni fog. Lehetetlenre vállalkoztál – mondja a kérdező. Te még inkább – válaszol a kérdező. A töprengő rájött, hogy égi figyelmeztetést kapott.

A Hippo püspökének tulajdonított eset a 14. századtól kezdve szélteben-hosszában terjedt és a lejegyzők azt is tudni vélték, hogy Ágoston már a *De Trinitate* megírásán törte a fejét. Érdemes még megjegyezni, hogy a 16–17. század festőművészei, ha Ágostonról képet kellett festeni, legszívesebben és leggyakrabban ezt a jelenetet örökítették meg. Miért? Talán azért, mert a bölcs öreg és a tudatlan gyermek valamiféle drámai ellentét ábrázolását tette lehetővé? Talán azért, mert nem a töprengő-tépelődő Ágoston, hanem a tudatlan és gondtalan gyermek a titok tudója? Vagy pedig azért kedvelték, mert háttérnek meg lehetett örökíteni a tengert, reggeli vagy esteli napsütéstől ragyogó, esetleg ellenkezőleg: sötét fellegeket tükröző felszínével, s azzal a horizonttal, amelynek emberszem nem érhet a végére; éppen úgy, amint az emberész sem járhat végére a Szentháromság misztériumának. Igen, ez a végtelen látóhatár az, ami vonzza a festők tekintetét, meg velük azokét, akiknek szemük van a látásra.

A Szentháromság tárgyalásánál is ott van az ember, a szerző és az olvasó, tehát a *Vallo-másokkal* kapcsolatban áll Ágoston fenti műve.

Ebben a görög filozófia által javallt önismerethez képest megemelt szintű emberismeretben Ágoston szerint gondolatvilágunk Isten emlékezete, ismereteink Isten gondolatai, és e kétből forrászó szeretetünk Isten szeretete. Az emberben tehát mélységesen mélyebb lakozik, mint önmaga. Mindez a teremtesre alapozódik, amelyet Isten ismételten és kimondottan jónak alkotott és talált. Isten a maga változatlanságában a lét teljessége. A semmiből teremtetett emberi természet változékonysága mellett is jó, azonban a jótól elfordulhat, és ekkor a jó hiánya mint rossz jelentkezik. A szerző ily módon már elérkezett a bűn és a szabad akarat, valamint a kegyelem és a jó melletti döntés örök-új kérdésköréhez. A kereszténnyé felnőttként lett Szent Ágoston<sup>10</sup> következtetése az ember szabadságát illetően egyértelmű: az igazi szabadság Krisztus

<sup>10</sup> E témába az egyik legteljesebb, legjobb bevezetés szerzője Jean-Marie LE BLOND: *Les conversions de Saint Augustin*. Paris, Aubier, 1950. 5–20.

szolgálata. E cél megvalósítása egyéni-személyes szinten túl közösségi-társadalmi téren is jelentkezik, és Szent Ágoston az *Isten városa* lapjain fejtegeti az igazi szabadságért folytatott harcot.<sup>11</sup>

A *Vallomások* a hippói püspök életműve foglalatainak is fölfogható, bár nem végrendeletként írta, ugyanis benne együttesen jelen van az emberlélek útja Isten felé az értelem és az akarat segítségével, valamint Isten szemlélése, ameddig azt az ember megközelítheti, az ostiai látomásban, amikor anyjával, Mónikával az örökkévalóságot emberi gondolatok, szavak segítségével próbálták megérteni, vagy legalábbis megközelíteni.<sup>12</sup>

„Hozzád kell bezörgetnünk” – tanácsolta Ágoston, és ma sem adhatna jobb tanácsot az isteni misztériumok kutatóinak, mint akkor. Vajon szavainak van-e, lesz-e foganatjuk?

### **Tárgyszavak:**

Szent Ágoston; Caesarius von Heisterbach; Thomas de Cantimpré; Shem Tob Ibn Palquera; Peter Paul Rubens

József Török

## **Saint Augustine and the Child**

The monumental painting of Peter Paul Rubens (1577–1640) depicts Saint Augustine at the seaside. One of the angels carries the attributes of the saint and the other kneels on the sand with a scallop shell in his right hand. Rubens was by no means the first painter to depict this scene. However, neither in the works of Augustine nor in bibliographic literature or the hagiography of the first millennium concerning Augustine is there any reference that might offer a basis on which to interpret this image. According to an explanation that became widespread at the height of the Middle Ages, while contemplating the mystery of the Holy Trinity Saint Augustine met a child-angel who enlightened him by revealing that human understanding is incapable of fully comprehending the mystery of the Trinity, much as the sea cannot be ladled into a hole that has been dug in the sand.

The first record of this *exemplum* dates from the beginning of the 13th century, but it does not include Saint Augustine's name. Rather, a scholastic is contemplating the mystery. Only later did Augustine's name begin to figure in the *exemplum*. In rabbinic literature the nameless meditating man seeks to understand the mystery of the creation of the world, and the scene of his meditation is not the seaside, but a riverside. The *exemplum* in which Augustine appears was used to spread the practice of the feast of the Holy Trinity, a practice that was established roughly at the height of the Middle Ages.

<sup>11</sup> SZENT ÁGOSTON: *Isten városáról* I–IV. Ford. FÖLDVÁRY Antal–DÉR Katalin–HEIDL György. Budapest, Kairosz, 2005–2009.

<sup>12</sup> Pierre HENRY: *La vision d'Ostie*. Paris, Vrin, 1936.

Veszprémy László

# „Történetünk küllőibe merész kézzel bele markola”

*Gentilis bíboros magyarországi olvasmányaihoz*<sup>1</sup>

Dr. Veszprémy László  
Történész, az MTA doktora  
HM HIM Hadtörténeti Intézet  
Kutatási területe:  
középkori magyar történelem,  
historiográfia, hadtörténelem,  
latin paleográfia  
E-mail: veszpremlaszlo@gmail.com

Jól ismert, hogy Gentilis de Monteflorum – más néven Gentile Portino da Montefiori – ferences szerzetest<sup>2</sup> mint jeles hittudóst (*excellens magister in theologia*), pápai *penitenciariust* VIII. Bonifác pápa 1298 decemberében Rietiben bíborossá nevezte ki Hegyi Szent Márton címmel. Kétségtől mentes tény, hogy Gentilisnek és sikereinek köszönhetően, hogy a pápa őt bízta meg a Károly Róbert koronázása körül, ekkor már sok éve húzódó bonyolult politikai helyzet rendezésével, az egyház és a pápai érdekek számára különösen hátrányos magyarországi belpolitikai anarchia felszámolása céljából.

A pápa 1307. augusztus 8-án oldalkövetül (*legatus de latere*) küldte hazánkba a bíborost több más országra is kiterjedő joghatósággal.<sup>3</sup> Gentilisnek kettős célja volt: az egyházi fegyelem helyreállítása és az ország leghatalmasabb főurainak megnyerése Róbert Károly királyságának elfogadására. Mindezt azonban inkább megnehezítette a pápai udvar – egyébként már VII. Gergely óta jól ismert – érvelése, miszerint Szent István országát felajánlotta a római egyháznak, s koronáját egyébként is a pápától nyerte el, ami a pápai logika szerint a pápának az idők végezetéig jogalapot nyújt a magyar trónutódlásba való beleszólásra.<sup>4</sup> 1303. május 31-én

<sup>1</sup> Öröndetes, hogy a *Bibliotheca Hungarica* és a Wehli Tünde által bővített *Régi magyar bibliofilek* megjelenése után is bukannak fel a magyarországi könyvkultúrával kapcsolatba hozható művek. A fennmaradt kéziratok közül most csak Papias *Elementorum doctrinae rudimentumának* és *Ars grammaticájának* 12. századi, vélhetően itáliai írású kéziratára utalunk, amelyet egykor az esztergomi székesegyházi könyvtár birtokolt, s 1962-ben Varsóban (BN III 8056) bukkant fel. Vö. *Papiae Ars grammatica*. Edizione critica a cura di Roberta CERVANI. Bologna, Pàtron, 1998. lviii; *Inwentarze Rękopisów Biblioteki Narodowej*. Ed. Jerzy. KALISZUK. Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2012. 130. Lásd még TARNAI Andor: „A magyar nyelvet írni kezdtek”. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1984. 51. A továbbiakban két, csak könyvjegyzékben fennmaradt művel foglalkozunk. Jelen írás az OTKA K 68394 számú kutatás keretében készült.

<sup>2</sup> Életére lásd *Dizionario biografico degli Italiani*. Vol. 53. Ge–Gh. Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1999. 167–170. (Laura GAFFURI), magyarországi működésére lásd PÖR Antal: Bevezetés. In: *Acta legationis cardinalis Gentilis. Gentilis bíbornok magyarországi követségének okiratai. 1307–1311*. Red. Antonius PÖR–Ladislaus FEJÉRPATAKY. Budapest, Franklin, 1885. (Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia. Vatikáni Magyar Okirattár I. 2.) Reprint: Budapest, METEM, 2000. IL–CVII.

<sup>3</sup> *Acta legationis* 1885. i. m. 1–10.

<sup>4</sup> Erre jó példa VIII. Bonifác 1301-es irata, idézi RÁCZ György: Az Anjou-ház és a Szentszék (1301–1387). In: *Magyarország és a Szentszék kapcsolatának ezer éve*. Szerk. ZOMBORI István. Budapest, METEM, 1996. 55–81: 56. Kiadása: Augustin THEINER: *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia*. I–II. Romae, Typis Vaticanis, 1859–1860. I. 397–399; No. 635; *Károly Róbert emlékezete*. Vál., szerk., bev., jegyz. KRISTÓ Gyula–MAKK Ferenc. A képanyagot MAROSI Ernő válogatta. Budapest, Európa, 1988. (Magyar História.) 59–61.

VIII. Bonifác a pápai kancellária bírói ítéletével nyilvánította Károlyt Magyarország királyává, aminek azonban éppen Magyarországon volt a legnehezebb érvényt szerezni. Hosszú út vezetett azonban idáig, amióta IV. László 1290-ben meghalt, s amióta a pápai udvar egyre erőteljesebben nápolyi hűbéresük magyar trónigénye mögé sorakozott fel, majd III. András halálát követően azt egyértelműen felkarolta. A pápai érvelés nyilvánvalóan szemben állt a hazai világi és egyházi vezetők véleményével, s a hazai jogértelmezéssel. Ez utóbbi a Hartvik-legenda megszületése óta hallani sem akart a magyar királyállításra vonatkozó pápai előjogról, s azzal szemben tudatosan építette fel Szent István apostoli és egyházalapítói képét.<sup>5</sup> Nyugodtan állíthatjuk, hogy a Hartvik-legendánál kevés olvasottabb mű lehetett az 1300-as évek Magyarországon.

Gentilis működése 1308-ban, a *Planctus vavorum* által is említésre méltó szököévből vette kezdetét, ami egyébként találóan jellemezte a bíboros ellenérzéseket jócskán keltő rendcsinálási törekvéseit.<sup>6</sup> 1307. október 17-én hagyta el a kúriát, majd Nápolyon – ahol találkozott a királyi párral, II. Sánta Károllyal és Árpád-házi Mária királynéval – és Bolognában át haladt, 1308. április 28-án pedig áthajózott Spalatóba. 1308. november 4-én már Budán, a domonkosok kolostorában találjuk, ahol november 18-án az egyházi és világi előkelők elfogadták Károly személyét, de hangsúlyosan a maguk választása, s nem pusztán a pápa által elismert törvényes öröklés, vagyis az Árpádoktól való leszármazás alapján.<sup>7</sup>

Nagyot ugorva az eseményekben: Gentilist magyarországi tevékenységének döntő sikere, Károly Róbert 1310. augusztus 27-én, Szent István ünnepének nyolcadán, a hazai szokásjognak mindenben megfelelő megkoronázása után egy évvel, 1311 nyarán V. Kelemen pápa visszarendelte az országból. A bíboros az év őszén távozott az országból, miután 1311. július 6-án a továbbra is ellenszegülő Csák Mátét kiközösítette.<sup>8</sup> 1311. szeptember 9-én még Pozsonyban keltez, de szeptember 12-én már Bécsújhelyen tartózkodik.<sup>9</sup> Nem sokkal később, 1312. október 12-én halt meg Avignonban, Assisiben temették el a ferencesek templomában, abban a kápolnában, amelyet Szent Márton és Lajos tiszteletére építtetett saját temetkezőhelyéül, s amelynek díszítése Gentilis képét is megőrizte.

Magyarországi tartózkodásának érdekessége, hogy az első hazai vízjeles papír oklevelet Gentilis bocsátotta ki pozsonyi udvarában.<sup>10</sup> Ebben nyilván az előző pápai legátus, a domonkos generális, Niccolò Boccasini gyakorlatát követte, aki 1301 májusától szintén sokat tartózkodott itt.<sup>11</sup> A későbbi pápai állásfoglalást meghatározta, hogy Boccasini XI. Benedek néven pápa lett (1303–1304).

Gentilis hatalmas politikai, egyházpolitikai szervezőmunkát végzett, amiről mindmáig tanúskodik itteni küldetésének különféle kéziratokban és okleveles gyűjteményekben fennma-

<sup>5</sup> GERICS József: *A korai rendiség Európában és Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1987. 245–248. Felhívja a figyelmet, hogy a magyar politikai álláspont Gentilis irataiban mint „ex dicti regni incolarum opinio” jelenik meg. Lásd még MÁLYUSZ Elemér: Krónika-problémák. *Századok*, 100. 1966. 713–762: 738.

<sup>6</sup> MEZEY László: *Deáksg és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata*. Budapest, Akadémiai, 1979. 214.

<sup>7</sup> RÁCZ 1996. i. m. 59. November 27-i közjegyzői oklevél. Ezért is számította Károly uralkodását 1301-től.

<sup>8</sup> *Károly Róbert emlékezete* 1988. i. m. 86–92.

<sup>9</sup> *Acta legationis* 1885. i. m. 395–396.

<sup>10</sup> Erre összefoglalóan: RÁCZ György: Gentilis és Károly. Levélírás Pozsonyban, koronázás Fehérvárott. A papír megjelenése Magyarországon. In: *Károly Róbert és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. (Magyar királyok és Székesfehérvár II., A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 6.) 32–43.

<sup>11</sup> ÉRSZEGI Géza: A pápai diplomácia kezdeti lépései Károly Róbert trónra segítéseért (Miklós pápai legátus magyarországi működéséhez). In: *Károly Róbert és Székesfehérvár* 2011. i. m. 16–31. (Első megjelenése: Zum Wirken des päpstlichen Legaten Nicolaus Bocassini in Ungarn. In: „*swer sînen vriunt behaltet daz ist lobelich*”: *Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Márta NAGY–László JÓNÁCSIK–Edit MADAS–Gábor SARBAK. Piliscsaba–Budapest, PPKE, 2001. 157–171.)



radt oklevéltára, ami egyben az egyik legkorábbi, megközelítő teljességében fennmaradt legátusi levéltár. Csak az újabb vizsgálatok azonosították egy 1310. május 6-án kiadott oklevél (MNL OL, DL 40.326) vízjelét, ami egyébként a korona visszatartása miatt Kán Lászlóra kirótt egyházi kiközösítéssel kapcsolatos. Ennek alapanyaga nagy valószínűséggel az itáliai Fabriano papírmalmában készült, s minden bizonnyal nagy előrelátással Itáliából hozta magával. Ez annál könnyebben elképzelhető, mert igen népes kísérettel érkezett az országba, ami nyilván feltételezett úti-könyvtára szállítását is lehetővé tette.<sup>12</sup>

Gentilis a pápa Magyarországról egyenesen a pápai kincstár Avignonba szállításának biztosítására és kísérésére rendeli. A kincses szállítmány 1311. november 7-én el is indult Franciaország felé, de csak Luccáig jutott. Közben a Perugiába érkezett Gentile átvette az irányítást,<sup>13</sup> ám Luccában hamarosan megbetegedett, és, mint említettük, 1312. október 12-én meghalt. A kincs a bizonytalan politikai helyzet miatt hosszabb időre Luccában maradt, míg 1314-ben a ghibellinek rátámadtak a városra, feldúlták és elrabolták az értékeket, amelyek ekkorra részint a San Frediano-bazilikában, részint a domonkosok kolostorában nyertek elhelyezést.

1322-ben két megbízott pisai kereskedő, Gaddo Gambacorte és Becco Sciorte nyolc-száznyi könyvet és értéket gyűjtött egybe, de bizonytalan, hogy ebből mennyi jutott el Avignonba. A részükre 1322. október 30-án kiállított átvételi elismervény így elsőrangú művelődéstörténeti forrás. A magyar kutatás figyelmére a károkat rögzítő, már 1902-ben kiadott leltárban szereplő címek közül kettő érdemes:<sup>14</sup> „*decretum sancti Stephani regis Ungari*” és „*istorie Ungariorum*”. Legújabbban Marie-Henriette Jullien de Pommerol joggal utal arra, hogy e két magyar vonatkozású könyv Gentilis könyvtárához tartozhatott, amit azon melegebben hozhatott magával Magyarországról.<sup>15</sup> A kutató azzal érvel, hogy e kötetek nem szerepelnek a korábbi, 1295-ös és 1311-es pápai könyvrajstromokban.<sup>16</sup> A bíboros kéziratai közül eredetiben egyébként nem sok maradt meg, egyiküket ismeri csak az assisibeli katalógus 9-es szám alatt, amely egy Jeromos-levelet, Celanói Tamás második Szent Ferenc-életírását, valamint Papias népszerű kézikönyvét tartalmazza.<sup>17</sup>

Gentilis magyarországi tartózkodásának ismert dokumentumai ezt a feltételezést teljes mértékben alátámasztják. A bíboros magyarországi tartózkodása, a Károly Róbert megkoronázása körüli bonyodalmak során éppen a Szent István-legendákra és a hazai krónikák-

<sup>12</sup> Kíséretére: *Acta legationis* 1885. i. m. LXXXIII.

<sup>13</sup> Ewald MÜLLER: *Das Konzil von Vienne 1311–1312. Seine Quellen und seine Geschichte*. Münster i. W., Aschendorff, 1934. (Vorreformationsgeschichtliche Forschungen 12.) 187. A vienne-i zsinatra rendelte a pápa, amelyen nem tudjuk, hogy részt vett-e.

<sup>14</sup> Emil GÖLLER: Zur Geschichte des päpstlichen Schatzes in 14. Jahrhundert. *Römische Quartalschrift für christliche Alterthums-kunde und für Kirchengeschichte*, 16. 1902. 417–420; 419–420.

<sup>15</sup> Marie-Henriette JULLIEN DE POMMEROL: La Biblioteca di Bonifazio VIII. In: *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli 9–15.): fonti, testi, utilizzazione del libro: atti della tavola rotonda italo-francese (Roma, 7–8. marzo 1997)*. A cura di Giuseppe LOMBARDI–Donatella NEBBIAI DALLA GUARDA. Roma, Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane, 2001. 487–506; 487–488.

<sup>16</sup> Franz EHRLER: *Historia Bibliothecae Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*. I. Roma, Typis Vaticanis, 1890. (Biblioteca dell' Accademia Storico-Giuridica 7.); Augustus PELZER: *Addenda et emendanda ad Francisci Ehrleri Historiam bibliotheca Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis tomum I*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1947.

<sup>17</sup> Emanuele CASAMASSIMA–Guglielmo BARTOLETTI–Ilaria PESCHINI: *I manoscritti della Biblioteca comunale di Poppi (secoli XII–XVI): un esperimento di catalogazione*. [Firenze], Giunta regionale Toscana–Milano, Bibliografica, 1993. (Inventari e cataloghi toscani 42.) 11.

ra alapozott, a trónbetöltésre és a Szent István-i hagyományra vonatkozó, a pápaival valóban teljesen ellenkező magyarországi történet szemlélettel volt kénytelen szembesülni. 1308-ban a pesti országos gyűlésről készült jegyzőkönyvben olvashatjuk: „Uram, ugye jó magot vetettél földedbe stb., majd sorjában kifejtve a föld, vagyis Magyarország magját, amelyet abba maga az Úr vetett, s amelyből annyi kiváló, szent és tiszta életű katolikus király sarjadt, hogy rászolgáltak arra, bevegék őket a szentek jegyzékébe, s hogy az ország koronáját Magyarország első uralkodója, Szent István a pápa által felszentelve kapta meg, miként a magyarok írott történelme hivatott tanúsítani azokat, amiket maga a követ úr előre megismert...”<sup>18</sup>

Nem állítjuk, hogy Rómába korábban nem jutott példány Szent István törvénykönyvéből, legendájából, vagy a magyar történelem valamelyik szerkesztéséből. Ennek a Hartvik-féle legenda pápai jóváhagyása is ellentmondana, ahogyan Kézai krónikájának 13. századdal kezdődő itáliai utóélete is kizárja ezt a lehetőséget. Az azonban bizonyosnak tűnik, hogy Gentilisnek volt egy saját használatú kézírata, amely a *hystorie* megnevezést használta címében. Valószínűsíthető, hogy a többes számú alak a kézirat kolligátum jellegére utalt, ami a legenda mellett a 12–13. századi krónikaszerkesztést is tartalmazhatta. A krónika ugyanis a legendával szemben nem írja le Szent István egyházalapítását, apostoli működését és koronázását, miként már Deér József, majd nyomában Váczy Péter is értelmezte a kézirat címét.<sup>19</sup> A könyvjegyzék címének azonosítása után nem férhet kétség ahhoz, hogy a kézirat valóban azt a címet viselte, amelyre az *Acta legationis* szövege utal.

Nyitva hagyva annak lehetőségét, hogy e művek korábbi és további kéziratai is megtalálhatók lehettek Rómában, a történeti kontextus megengedi annak vélelmezését, hogy a listában említett magyar vonatkozású kéziratok Gentilis útikönyvtárából kerültek a pápai javak közé. Mindenesetre az avignoni katalógusokban rendre feltűnik egy „cronica Ungarorum in pergamento cum postibus et corio albo in parvo forma”.<sup>20</sup> A *Bibliotheca Hungarica* monumentális vállalkozásának harmadik kötete tételeihez joggal adhatjuk hozzá a magyar krónika és a – nyilván Hartvik-féle – Szent István-legenda mellett Szent István törvénykönyvének említett kéziratát,<sup>21</sup> ami gyarapíthatja a korai Anjou-kori hazai könyvkultúrára vonatkozó ismereteinket.<sup>22</sup> Igen valószínű, hogy a listából néhány, főleg egyházi kéziratos a név szerint neki tulajdonított pontifikálemellett még Gentilis útikönyvtárának a részét képezhette, de ezek azonosításához semmilyen támpontunk sincs.

<sup>18</sup> Károly Róbert emlékezete 1988. i. m. 79–81. PETROVICS István fordítása. A latin eredeti: *Acta Legationis* 1885. i. m. 115–119: „quodque coronam regni primus rex Ungarie, sanctus Stephanus, a Romano pontifice consecratam acceperit, prout Ungarorum hystorie, quas legatus ipse prenoverat, asseruit protestari...” (117.) A könyvjegyzék ismeretében a magyar fordítást is pontosítani lehet.

<sup>19</sup> DEÉR József: *A magyarok Szent Koronája*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Gödöllő–Máriabesnyő, Attraktor, 2005. 181–185; VÁCZY Péter: A magyar koronáról. In: Uő: *A magyar történelem korai századaiból*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1994. (História Monográfiák 5.) 77–93: 93.

<sup>20</sup> Marie-Henriette JULLIEN DE POMMEROL–Jacques MONFRIN: *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñíscola pendant le grand schisme d'Occident et sa dispersion: inventaires et concordances*. Rome, Ecole Française de Rome, 1991. (Collection d'École française de Rome 141.) 230. Sorszámai: Bp 463, Pa 1026, Stu 51. „Item Cronica Ungarorum in pergamento cum postibus et corio albo in parvo forma.”

<sup>21</sup> CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt*. III. Adatok elveszett kötetekről. Budapest, MTA Könyvtára, 1984. (A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei 33.) A Szent István-legendák iránti kortárs érdeklődés jele I. Károly 1349-es oklevele, miszerint azt Fehérvárról Visegrádra vitette. Uo.: Nr. 489. Vö. KOVÁCS Máté–BÁBICZKY Béla–MEZEY László–FÜLÖP Géza–SCHER Tibor: *A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében az államalapítástól 1849-ig*. Budapest, Gondolat, 1963. 95.

<sup>22</sup> HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofelek*. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészet-történeti Kutató Intézet, 1992. 216–218.

## Függelék

### Kivonat a listában található könyvekről

Reg. Vat. Nr. 111, fol. 385 ff, valamint Coll. 373. f. 9. pápai kamarai jegyzék Emil Göller kiadásában:

„...Item [...] concordantie in duobus voluminibus, unum volumen, in quo sunt omnes orationes de tempore et festis, unum volumen, in quo continentur prefationes, unum missale completum absque epistolis et evangeliis coopertum veste vergata, unum volumen evangeliorum cum eadem veste, unum epistolarium coopertum eodem panno, unum pontificale intitulum *domino Gentili* coopertum corio rubeo, unum manuale vel collectorium coopertum corio rubeo, unus liber Innocentii de missarum solemnibus, unus liber novem iudicum cum quibusdam aliis, una pars formularii, unus liber manescalcie et summa dictaminis, unus liber de ministeriis episcopi, quando ministrat pape, unum per planellarum vel pauciorum, una expositio super decretali *una sancta ecclesia*, epistole Cirilli ad abbatem Joachim et quedam epistola magistri Arnaldi, tria vexilla et una tovallia parvi valoris, et omnia superius dicta continentur in cofino [Ms. confino] viridi, ubi est hec littera B.

Item [...] duo volumina antifonariorum, unum coopertum corio albo, aliud corio rubeo, unum lectionarium de tempore et sanctis totius anni, unum psalterium, unus liber de questionibus magistri Gotifredi et multi quaterni questionum et postillarum, unum breviarium parvum, unum volumen, in quo continentur multe tabule astrologie astrolobium computus et spera Lincolniensis [Robert Grosseteste], unum volumen super primum et secundum sententiarum, unus liber de quolibet magistri Henrici abbreviatus, unus liber questionum super quarto sententiarum, tractatus unus fratris Egedii de potestate papali, questiones super quarto sententiarum, unus liber, qui dicitur otia imperatorum, unus liber Abrahe de iudiciis et multa alia, unum pontificale diminutum, unum volumen sermonum rectorum, unum volumen, in quo sunt Ysidorus etimologiarum, et liber Bernardi ad Eugenium, unum volumen sermonum rectorum, unum albumasar astrologie et multe alie tabule, *decretum sancti Stephani regis Ungarie*, duo specula de calibe, unus liber Johannis Belet de officiis, *istorie Ungariorum*, unum superpellicium, et ista supradicta bona erant in uno cofino rubeo, in quo est littera C.

Item [...] unum graduale de tempore et festis, unum volumen, quod dicitur rosarium, decretales cum apparatu, volumen unum sermonum, quod incipit *abiciamus*, sermones fratris Quidonis de tempore et festis, bursa cum multis sexternis sermonum, quorum primus incipit *non aufertur ceptrum in hiis, que patris mei sunt*, duo flascones de alabaistro, duo astralabia, mappa mundi in postibus, [...] textus sexti libri decretalium sine apparatu, apparatus Johannis Andree super sexto, apparatus Dini super regulis iuris, tractatus Guillelmi de Mandagoto super electionibus, summa abbreviata Gotifredi cum multis capitulis in parvo volumine, compilationes Martini de Fano super decreto, unus liber Tullii de officiis [...] et libellus de pugna viciorum et virtutum, et ista supradicta erant in quodam cofino, ubi est littera D.”

### Tárgyszavak:

magyar–szentszéki középkori diplomáciai kapcsolatok; magyarországi kéziratok Itáliában; pápai legátusok Magyarországon; középkori magyar könyvtörténet; középkori magyarországi koronázások; Anjou-ház Magyarországon

László Veszprémy

„He Boldly Grasped the Spokes of the Wheel of  
our Nation’s History”

*On the Readings of Cardinal Gentilis in Hungary*

Gentilis de Monteflorum – also known as Gentile Portino da Montefiori – arrived in Hungary in 1307 as papal legate (*legatus de latere*) to assist Charles I (of the House of Anjou) in his attempt to claim the Hungarian throne. The records of the meeting of the 1308 National Assembly in Pest make mention of a manuscript by him entitled “*Ungarorum hystorie*”. This title is found in an Italian inventory from 1322 published by Emil Göller in 1902. This inventory presumably contained several works from Gentilis’ travelling library that he used in Hungary, including one entitled “*Decretum sancti Stephani regis Ungari*”. Both works therefore merit inclusion in the history of medieval book culture in Hungary, although both are presumed lost.



Végh János

## Szent Rókus ábrázolása egy szepességi táblaképen

Dr. Végh János  
Művészettörténész,  
az MTA Bölcsészettudományi  
Kutatóközpont Művészettörténeti  
Intézet nyugalmazott  
tudományos főmunkatársa  
Kutatói területe: középkori oltárok,  
magyarországi művészet,  
ikonográfia  
E-mail: [vegh.janos@btk.mta.hu](mailto:vegh.janos@btk.mta.hu)

Az arnótfalvi oltár már a 20. század eleje óta szerepel a szepességi festészetről szóló írásokban.<sup>1</sup> Középen a trónján ülő Madonna, mellette Szent Erzsébet és Sziléziai Szent Hedvig; a háttérben fent látható sötét folt arról árulkodik, hogy fejük felett valami díszítmény, alighanem egy rá tett mérmű lehetett. A szárnyak belső oldalán felül egymással szemben Szent Rókus és Szent Sebestyén, alattuk Szent Ágnes és Szent Lúcia áll; utóbbi kilétét világi öltözéke és még inkább a kezében tartott pálmaág,

a vértanúság jelképe mutatja, bár az a tény, hogy a két szem nem tálon, hanem becsukott könyvön fekszik, zavaróan hat (1. kép). A könyvön fekvő szemek ugyanis Szent Ottiliát jelzik, aki apátnő volt, és így szerzetesi öltözéket szokott viselni, ám vértanúságot nem szenvedett. A külső oldalon magyar királyszentek vannak, Szent István és Szent Imre, továbbá egy ismeretlen püspökszent (a Magyarországon olyan gyakori Márton, esetleg az esztergomi egyházmegyéhez tartozásra utaló Adalbert?) és Szent Miklós. Anton C. Glatz ezeket más kéztől származtatja, minthogy nem arany háttér, hanem dombocskák között, kék háttér előtt állnak.<sup>2</sup> Az egyszerű triptichon-forma a 15. század végén már szokatlannak mondható, de a lőcsei János mester (régibbi nevén „Szmrecsányi Mester”), illetve műhelye népszerűségének köszönhetően ebben a vármegyében még mindig elterjedt volt. Az oltár festője minden bizonnyal az a Márton mester, akinek névaláírását a Jánosfalvi Madonna őrzi; utóbbi egyébként szintén egy triptichonszerű szárnyasoltár középső táblájának készült. Nyilván korábbi a jánosfalvi táblánál, amely szerencsésen megőrződött keretének hátsó oldalán az 1497-es évszámot viseli, de ugyancsak a kilencvenes évekből való. A táblákat széles ecset használata, kedves, lírai hangvétel jellemzi, amint a századvég szepesi festészetének nagy részét is, itt az előadásmód talán inkább festőinek mondható, mint általában. A mester kvalitását tekintve közvetlenül a legjobbak, így a Szepesváraljai Mester, a Szepeshelyi Mária koronázása-oltár Mestere, a lőcsei Erzsébet-oltár és Mária-hóoltár festői mögé sorolható.

Az összeállítást vizsgálgatva gondos kompozíciót látunk, ez különösen a szentek párba állításánál tűnik szembe. A Szűz Mária trónjánál álló női szentek mindketten a szegényeket önfeláldozóan segítő felebaráti szeretet példaképei, egyébként közeli rokonok: Erzsébetnek a magyar történelemben Meráni Gertrúdként ismert édesanyja ugyanis az I. Henrik sziléziai herceghez feleségül ment Hedvig húga volt. Már Erich Wiese felfigyelt arra, hogy milyen fontos helyet tölt be

<sup>1</sup> A régibb irodalomhoz lásd RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, Akadémiai, 1955. 127–128, 259; az újabbhoz János VÉGH: Spišské maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia. In: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003. 382–397: 388; Uő.: Oltárny triptych Panny Márie z Arnutoviec. In: uo. 725–726; továbbá Jiří FAJT: Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských. In: uo. 399–427: 410.

<sup>2</sup> Anton C. GLATZ: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440–1540. I. *Galéria 3. Staré umenie. Zborník Slovenskej národnej galérie*, 1975. 23–65: 37. Ő egyébként még a nyolcvanas évekre datálta az oltárt.

a középső táblán Sziléziai Szent Hedvig, és ebben nem alaptalanul arra való utalást látott, hogy az oltár megrendelője Szapolyai István szepesi gróf és – Mátyás idejében egy évtizeden keresztül – Szilézia főkapitánya, továbbá felesége, Tescheni Hedvig hercegnő volt. Azt a feltételezését azonban, hogy a kép évszáma az előkelő pár házasságkötésével, 1483-mal azonos, semmiféle konkrétum nem támasztja alá, ahogy az oltár stílusa sem.<sup>3</sup> Bizonynal az előkelő megrendelőre utal a képek hátterén a dús aranyozás és a szárnyakon látható mellékszereplők pompás ruhaviselete. Ehhez hozzátehetjük, hogy a középső kép mellékszereplői közül – nyilvánvalóan a házastársak származásának példájára – az egyik sziléziai, a másik magyar. Az utalás egyértelműbb lenne, ha a feleség névadójának ellenpárjaként a férj védőszentje, Szent István király került volna a képre, azonban úgy látszik, Mária trónja mellé férfialakot nem akartak állítani, ezért választották a dinasztia egy későbbi nőtagját, Erzsébetet.

A nyitott oltár szárnyaira felül két, pestis ellen védő szentet helyeztek. A már régóta annak számító Sebestyén<sup>4</sup> minden bizonnyal azért nem nyilaktól átfúrva, ágyékkötőben, hanem ruhában látható, hogy ezzel is megfeleljen a másik táblán ezt a funkciót a 15. század vége felé elnyerő Rókusnak; a gazdag ruhában megjelenő Sebestyén nem volt ritkaság a késő gótikus ábrázolásokon. Alattuk hasonlóan előkelő ruhában jelenik meg a két szent női vértanú. A külső képek elrendezése teljesen megfelel a belsőkének. Felül Szent Imre és Szent István, tehát két királyszent áll egymással szemben, alul két püspökszent. Imrének és Istvánnak László nélküli szerepeltetésénél Fajt nyomán gondolhatunk arra is, hogy éppen ezeket a neveket viselték a Mátyás uralma alatt olyan szédületes karriert befutó Szapolyai testvérek, Imre és István, akik pályájuk megkoronázásaként egymás után mindketten elnyerték még a nádori tisztséget is, és együttesen viselték a szepesi gróf címet.<sup>5</sup> Fajt azt is kiemeli, hogy a szepeshelyi Szapolyai-kápolna – mindkettőjük temetkezési helye – főoltárának oromdíszében éppen ezek a névadó szentek szerepelnek.<sup>6</sup> Ez az összeállítás azonban a Szapolyai testvérektől függetlenül is többször előfordul a 15. század második felében, hogy csak a leghíresebb szepességi példát mondjuk, a mateóci oltáron, pedig itt a középső tábla méreteiből adódóan lehetőség lett volna mind a három magyar királyszent megörökítésére.<sup>7</sup>

Legnagyobb figyelmünket azonban Szent Rókus érdemli: az összes többi szent szerepeltetése egészen természetes ebben a korban, neki azonban ez igen korai megjelenése nemcsak



1. kép. Arnótfalva, Szent Ilona-templom, Mária-oltár, 1490-es évek

<sup>3</sup> Oskar SCHÜRER–Erich WIESE: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn–Wien–Leipzig, Rohrer, 1938. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 23.) 226–227. A feltételezést fontosnak tartja Jiří Fajt is, de az általa ajánlott (Wiesétől átvett) korai datálással, az 1483-as évvel nem lehet egyetérteni. FAJT 2003. i. m. 410.

<sup>4</sup> Sebestyén pestis ellen védő voltáról érdekes gondolatokat közöl Ottó GECSE: Sermons on St. Sebastian after the Black death. In: *Promoting the Saints, Cults and Their Contexts from Late Antiquity until the Early Modern Period: Essays in Honor of Gábor Klaniczay for his 60th Birthday*. Ed. Otto GECSE et al. Budapest–New York, CEU Press, 2011. (CEU Medievalia 12.) 261–272.

<sup>5</sup> A család pályájának váratlan felíveléséről: HORVÁTH Richárd: Adalékok a Szapolyaiak északkelet-magyarországi felemelkedéséhez. In: *Analecta medievalia*. I. *Tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. NEUMANN Tibor. Budapest, Argumentum–Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2001. 99–112. A Szapolyai név használatáról a Zápolyával szemben lásd uo. 100, 5. jegyzet. Hosszabban követi a két testvér karrierjét KUBINYI András: *Mátyás király*. Budapest, Vince, 2001. 17–18, 46, 64, 75, 79, 81, 126, 128.

<sup>6</sup> FAJT 2003. i. m. 408.

<sup>7</sup> Néhány további példát felsorol a székesfehérvári Szent Imre-kiállítás DVD-ROM-on mellékelte katalógusa: *Szent Imre 1000 éve*. Multimédiás DVD-ROM a székesfehérvári millenniumi emlékévként és kiállítás dokumentumairól. Az Adattárat és a Katalógust szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, Egyházmegyei Múzeum, 2007 (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 2.) No. 35, 36, 37, 38 (KERNY Terézia.)

a Szepességet, hanem egész Magyarországot, sőt a szomszédos területeket is figyelembe véve (2. kép). Érett korú, szakállas férfi, zarándokruhát visel, kalapjának feltúrt karimáján a Szent Jakab sírjához elzarándokoltak kagylója. Mellette egy eléggé ügyetlen mozgású kutya (a legendában



2. kép. Szent Rókus. Arnótfalva, Szent Ilona-templom, Mária-oltár, 1490-es évek

említett kenyér nélkül), másik oldalán pedig egy hozzá képest kicsiny angyal, aki saját kezével húzza félre köpenyét, és mutat rá a pestisdaganatra. A szent szintén a combján levő sebre mutat, hosszúnadrágjának mindkét szára a bokájáig le van csúsztatva. Nyilván az angyali kíséretet ellensúlyozta a másik oldalon lévő Sebestyén-képen a díszes ruha és a messzire nyúló palást.

Az arnótfalvi oltáron felbukkanó szent személyéről csak későbbi, legendáknál nem megbízhatóbb feljegyzések tudósítanak. Bár már a ferrarai zsinat ajánlotta a közbenjárását kérő nyilvános imákat pestis esetén, kultuszának elterjedését, képi ábrázolásának megjelenését csak Észak-Itáliában, elsősorban Velencében figyelhetjük meg, abban a városban, amely a keleti kereskedelem révén a leginkább ki volt téve a különböző járványoknak.<sup>8</sup> A legrégebbi típus képviselője egy ismeretlen helyről, talán az Adria északkeleti partjáról származó, erős bizánci befolyást mutató tábla, ahol több szent társaságában jelenik meg zarándokruhában, feltűnően fiatalon, lábán pestisdaganat árulkodik kilétéről (Bern, Kunstmuseum).<sup>9</sup> Antonio Vivarini Szent Antal apátnak szentelt és 1464-re datált oltárán (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana) már láthatók későbbi attribútumai: kezében két kenyér, lábánál kutya; itt a szent még előkelő ruházatú, kardot tartó ifjú, hosszú harisnya-nadrágban.<sup>10</sup> Végül az egyszerű ruhás zarándok típusa lesz az általános. E típuson Rókus magasra húzott ruhája alól ki-

látszó combján a pestisdaganatra mutat, gyakran egy kutya és egy (nála általában kisebb) angyal társaságában, aki néha csak felhívja a néző figyelmét a sebre, máskor kezeli, gondozza azt.<sup>11</sup>

A szent ábrázolásai a 15. század végére a Velencével fenntartott kereskedelmi kapcsolatoknak köszönhetően már ismertek voltak az Alpoktól északabbra is, először Bécsben és Kölnben.

<sup>8</sup> A szent legendájának alakulásáról, kultuszának kezdeteiről Marie-Theres SCHMITZ-EICHHOFF: *Rochus, ikonographische und medizinhistorische Studien*. Köln, Kohlhauser, 1977. 13–32; Rocco, Santo. In: *Bibliotheca sanctorum* 7. Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia università Lateranense, 1968. 264–274 (André VAUCHEZ). Velence szerepéről lásd Heinrich DORMEIER: *Venedig als Zentrum des Rochuskultes*. In: *Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen*. Hrsg. Volker KNAPP–Frank-Rutger HAUSMANN. Tübingen, Stauffenburg, 1991. 105–127. Északkelet-Itáliában készült képeiről lásd George KAPFAL: *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*. Florence, Sansoni, 1978. 898–902.

<sup>9</sup> *Kunstmuseum Bern – Italienische Malerei 13. bis 16. Jahrhundert*. Bearb. Hugo WAGNER. Bern, Kunstmuseum, 1974. (Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums 1.) 102; Mark J. ZUCKER: Problems in Dominican Iconography: The Case of Vincente Ferrer. *Artibus et historiae*, No. 25. 13. 1992. 181–193: 189.

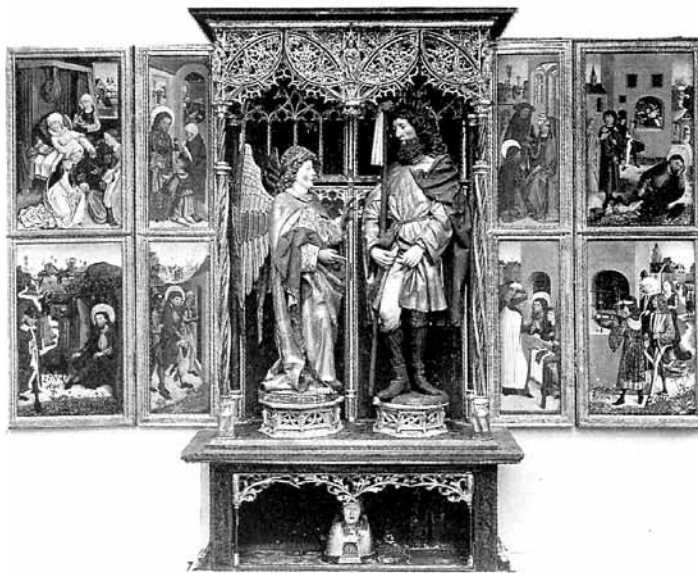
<sup>10</sup> Rodolfo PALLUCCHINI: *I Vivarini*. Venezia, Neri Pozza, 1962. 110. Tav. 100, 112; John STEER: *Alvise Vivarini, his Art and Influence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982. 6, 7. Pl. II.

<sup>11</sup> Louis RÉAU: Roch de Montpellier. In: *Iconographie de l'art chrétien*. III. 3. Paris, Presses Universitaires de la France, 1959. 1155–1161; Rocco, Santo. In: *Bibliotheca sanctorum* 7. i. m.; *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*. Hrsg. Hiltgart R. KELLER. Stuttgart, Philipp Reclam junior, 1968. 437–438; Klaus WELKER: Rochus (Roch) von Montpellier. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*. VIII. Begründet von Engelbert KIRSCHBAUM, Hrsg. Wolfgang BRAUNFELS. Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1976. 275–278.



A legkorábbi és mind méretében, mind művészi értékében legjelentősebb oltárt a nürnbergi Szent Lőrinc-templomban állították tiszteletére 1492–1493 körül, mégpedig annak a Peter Imhoffnak a megrendelésére, akinek magának is szoros kereskedelmi kapcsolata volt Velencével, hosszú időt töltött ott (3. kép). Minthogy a járvány mind Velencében, mind Nürnbergben sűrűn megismétlődött, a kortársak félelme állandó volt, a keletkezéssel kapcsolatban egy-egy újabb járvány nem adhatott közvetlen ösztönzést, a datálást azonban megnyugtatóvá teszi egy 1493-as bejegyzés a család archívumában, amely a táblaképek festésére vonatkozik. Az impozáns oltár a város egyik legrangosabb templomában a család jelentőségét hangsúlyozta.<sup>12</sup>

Bár az 1490-es években német földről már nem egy Rókus-ábrázolást ismerünk – például az Észak-Itáliával szintén kapcsolatot tartó Ulmból<sup>13</sup> –, minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy az arnótfalvi kép az említett nürnbergi oltár távoli hatása alatt készült. A két alak egymás mellé helyezése, az angyal kisebb volta és a sebre rámutató, de nem gyógyító gesztusa, Rókus kézmozdulata és ruházata nagyon hasonlít egymáshoz. Maga a seb a szobron ugyan kézenfekvő módon erőteljesebb, plasztikusabb, itt elmosódottabb, de a combnak ugyanabban a magasságában látszik. Közvetlen másolásszerű hatásról persze nincsen szó, a két, bokáig leeresztett nadrágszár merőben új megoldás, a szent a botot Arnótfalván másként tartja, itt kutya kíséri, öregebbnek látszik. Ez utóbbi megfelel az idő múlásának, a 16. század beköszöntével a nürnbergi környezetben, Dürer iskolájánál is gyakran jelenik meg az idős Rókus, így Hans Schäufelein 1505–1506-os Ober-St. Veit-i oltárán (Dom- und Diözesanmuseum Wien), vagy hasonló látunk Veit Stoss 1520 körüli faguráján (Firenze, SS. Annunziata).<sup>14</sup>



3. kép. Szent Rókus-oltár, 1492–1493 körül. Nürnberg, Lorenzkirche

<sup>12</sup> SCHMITZ-EICHHOFF 1977. i. m. 205–214. Alapos, főként történeti és ikonográfiai szempontból jelentős bemutatása: Heinrich DORMEIER: St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1986. 7–72; illetve Uő.: Nouvi culti di santi intorno al 1500 nelle città della Germania meridionale. In: *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*. A cura di Paolo PRODI–Peter JOHANEK. Bologna, Il Mulino, 1984. (Annali dell'Istituto italo-germanico. Quaderno 16.) 317–352: 321–331. Az oltárállítást a pestisveszéllyel magyarázza Gerhard WEILANDT: Heiligen–Konjunktur. Reliquienpräsentation, Reliquienverehrung und wirtschaftliche Situation an der Nürnberger Lorenzkirche im Spätmittelalter. In: *Von goldenen Gebeinen. Wirtschaft und Reliquie im Mittelalter*. Hrsg. Markus MAYR. Innsbruck, STUDIENVerlag, 2001. 186–220: 202–203. Az Imhoff család vallásos alapítványainak rendszerébe köti be Corine SCHLEIF: *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. München, Deutscher Kunstverlag, 1990. 57, 229.

<sup>13</sup> Például Söflingenben, lásd Hans Peter HILGER: *Alpenländische Galerie Kempten*. (Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums.) München, Wolf, 1991. 77–82: No. 57; Churban, lásd Bernd KONRAD: *Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*. II. *Mit Abbildungen und Ergänzungen*. Radolfzell, Selbstverlag, 2009. No. 202, Abb. 2; Memmingenben, lásd Melanie THIERBACH: *Führer durch das Strigel-Museum*, Stadt Memmingen, Memminger MedienCentrum, 1998. 60–61: No. 18.

<sup>14</sup> Arthur SALIGER: *Dom- und Diözesanmuseum Wien*. Wien, Dom- und Diözesanmuseum, 1987. 131–136, Abb. 209; Alexander MARKSCHIES: „Un miracolo di legno“ – der Rochus des „Janni Francese“. In: *Wege zur Renaissance: Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*. Hrsg. Norbert NUSSBAUM–Claudia EUSKIRCHEN. Köln, SH-Verlag, 2003. 341–363.





4. kép. Szent Rókus és Szent Sebestyén. Šwidnica, Szent Vencel és Szent Szaniszló-templom, Mária halála-oltár, 1492

Arra minden esetre érdemes figyelni, hogy a szent ábrázolásai az Alpoktól északra általában 1500 után kezdenek sűrűsödni, az arnótfalvi festmény korai időpontja tehát feltétlen figyelmet érdemel. Egyetlen jelentős kivételtől kell megemlékezni, a sziléziai Świdnica katolikus főtemplomának Mária halála-oltáráról, amelyen 1492-es évszámot olvashatunk, tehát közel egykorú a szepességi táblával (4. kép). A külső táblák szentsorozatának egyiken Szent Sebestyént és Rókuszt látjuk: az utóbbi középkorú zárándok, Szent Jakab kagylójával díszített kalapban, combjának magasra húzott ruhája alól kilátszó sebére mutat; angyal vagy kutya nem kíséri.<sup>15</sup> Nyilvánvaló, hogy amint a Szepességben, úgy Sziléziában is a Nürnberggel fenntartott kapcsolatok eredményezték a szent viszonylag korai ábrázolását.

Az Arnótfalvától alig fél napi járásra fekvő Lőcsén szintén találunk egy Rókus-szobrot, az 1510 körüli évekből, Pál mester műhelyéből. Ezt a figurát a korban ritkaságszámba menő módon nem egy oltár részének szánták, hanem az orgonakarzat egyik tartópillérére helyezték (5. kép). Párdarabja nem a pestis ellen hagyományosan segítségül hívott Sebestyén, hanem az ökeresztény idők óta orvosszentként tisztelt Szent Kozma vagy Damján. Minthogy a karzatnak két pillére van, az általában párosával ábrázolt orvosok jól odaillesztek, így azt gondolhatjuk, hogy eredetileg kettőjüket akarták odaállítani, de – egy esetleg nem is a városban bekövetkezett járványtól ösztönözve, csak annak hírére – preventív intézkedésként fontosabbnak láttak egy aktuálisabb, „divatosabb” védelmezőt választani. Magányosan álló, zárándoknak öltözött alak, mellette csak egy kisméretű angyal elhelyezésére nyílt lehetőség.<sup>16</sup>

A századfordulótól – mint az Alpoktól északabbra máshol is – már szaporábban következnek Szent Rókus képei, szobrai. Így látjuk őt Bártfán egy szárnyasoltár egyik tábláján 1520 körülről,<sup>17</sup> továbbá egy magányos álló szobron, talán egy egykori oltárszekrény egyetlen ránc maradt figuráján ugyancsak Sárosban, Szekcsőalján, körülbelül ugyanezekből az évekből (Košice, Východoslovenské Múzeum).<sup>18</sup> Erdélyben egyetlen példáját ismerjük, az 1520-as évszámmal datált brulyai oltár külső

<sup>15</sup> Anna ZIOMECKA: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV a początku XVI wieku. *Roczniki sztuki śląskiej*, 10. 1976. 7–146: 117–118; Adam LABUDA–Krystyna SECOMSKA: *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2. Katalog zabytków*. Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2004. 264–265.

<sup>16</sup> RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország faszobrai*. Budapest, Akadémiai, 1965. 106, 194; Jaromír HOMOLKA: *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava, Tatran, 1970. 171; Ivan GERÁT: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*. Bratislava, VEDA, 2001. 152.

<sup>17</sup> RADOCSAY 1955. i. m. 275 (leszögezi, hogy az átfestettség miatt bizonytalan a datálása); GERÁT 2001. i. m. 152.

<sup>18</sup> RADOCSAY 1965. i. m. 212.

oldalán (Nagydisznód, plébániatemplom), amelyen párosával férfiszentek sorakoznak. Mellette a hasonló ruhát és kalapot viselő, ezáltal hozzá hasonló zarándokszentté váló Szent Jakab áll; Szent Sebestyén (Rókus szokásos párja) itt Szent Fábían pápa mellé került, nyilván azért, mert a liturgikus naptár szerint e két szentet ugyanazon a napon ünneplik.<sup>19</sup>

Több nem maradt ránk a régi Magyarország területéről, de az általános következtetések levonásához ennyi talán elegendő. Az ábrázolások a környező országok gyakorlatának megfelelően a századforduló után jelennek meg: egyetlen, ezért rendkívül figyelemreméltó kivétel az arnótfalvi oltár. Jellemző, hogy a felsorakoztatott példák kivétel nélkül az akkor virágzásának csúcspontján álló szárnyasoltár-művészetnek köszönhetők, a régi magyar falkép- vagy könyvfestészet területén hiába keresnénk ilyeneket. A továbbiakban a reformáció és a török háborúk korszaka nem kedvezett az újabb ábrázolások születésének, a barokk virágzásig pedig még másfél évszázadnak kellett eltelnie, amikor Szent Rókust ismét gyakran jelenítették meg.<sup>20</sup>

#### Tárgyszavak:

Szent Rókus; magyarországi festészet; középkori oltárművészet; ikonográfia



5. kép. Lőcsei Pál mester műhelye: Szent Rókus, 1510 körül. Lőcse, Szent Jakab-plébániatemplom

János Végh

### The Representation of Saint Roch on a Panel Painting from the Szepesség

On the Arnótfalva (Arnutovce, Slovakia) Retable (1490–1492) there is a depiction of Saint Roch. It is remarkable as the first of its kind not only in the Carpathian Basin, but – generally speaking – in Europe east of Germany, with the exception of a contemporary panel on a retable in Świdnica (Schweidnitz, Silesia). The immediate inspiration might have come from the St. Roch Retable in the *Lorenzkirche*, Nuremberg, which was donated by a member of the Imhoff patrician family. They had continuous contacts with Venice, the place of origin of the St. Roch cult, which spread northward. After 1500 the representations of this saint appear not only in Nuremberg but elsewhere; one can mention four examples from Hungary in the Late Gothic style.

<sup>19</sup> Emese SARKADI NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transsylvania*. Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2012. 154–155.

<sup>20</sup> Szent Rókus tisztelete Magyarországon általánossá csak a 16. században válik, írja GECSE Ottó: Pestis (dög, mirigy). In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon*. IX. Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Budapest, Balassi, 2009. 151–156. Főként a barokk korban elterjedt kultuszról ír BALINT Sándor: *Ünnepi kalendárium. A Mária-ünnepek és a jelesebb napok közép-európai hagyományvilágából*. Budapest, Szent István Társulat, 1977. II. 191–195.

# Wehli Tünde megjelent művei (1975–2013)<sup>1</sup>

## Rövidítések

AH	Ars Hungarica
AHA	Acta Historiae Artium
AHMÉ	A Hadtörténeti Múzeum Értesítője
Bp.	Budapest
BTK	Bölcsészettudományi Kar
BTM	Budapesti Történeti Múzeum
BUKSZ	Budapesti Könyvszemle
ELTE	Eötvös Loránd Tudományegyetem
EM	Egyházmegyei Múzeum
HK	Hadtörténelmi Közlemények
MÉ	Művészettörténeti Értesítő
MKCs	Művészettörténeti Kutató Csoport
MKI	Művészettörténeti Kutató Intézet
MKsz	Magyar Könyvszemle
MNG	Magyar Nemzeti Galéria
MTA	Magyar Tudományos Akadémia
OSZK	Országos Széchényi Könyvtár
ÚM	Új Művészet

## 1975

AH, 3. 1975.

- A Csatári Biblia lokalizációs kérdései [című előadás ki-  
vonata]. 331.
- Entz Géza: Gótikus építészet Magyarországon. [ism.]  
154–157.
- Esztergom ezeréves. 1973. Szerk. Ortutay András. [ism.]  
172.
- Fügedi Erik: Uram, királyom... A XV. századi Magyaror-  
szág hatalmasai. [ism.] 172.
- Perugiai Bernát kódexe és a Pray-kódex helye a közép-  
kori magyar könyvfestészetben. 197–209, [8].
- Radocsay Dénes tudományos munkássága. Bibliográ-  
fia. [VÉGH Jánossal közösen] 189–196.
- Szűcs Jenő: Nemzet és történelem. Tanulmányok. [ism.]  
157–158.

## 1976

AH, 4. 1976.

- Bálint Sándor: Szeged reneszánsz kori műveltsége.  
[ism.] 329–330.
- Bóna István: A középkor hajnala. [ism.] 161.
- Fodor István: Verecke híres útján. [ism.] 324.
- Janus Pannonius (Tanulmányok). Szerk. Kardos Tibor  
és V. Kovács Sándor. [ism.] 329.
- Középkori kútfóink kritikus kérdései. Szerk. Horváth  
János és Székely György. [ism.] 160–161.
- László Gyula: Vértesszőlőstől Pusztaszerig. [ism.] 161.
- Magyar Műemlékvédelem 1971–1972. Szerk. Dercsényi  
Dezso et al. [ism.] 336.
- Marosi Ernő: Magyar falusi templomok. [ism.] 325.
- Szántó Konrád: A jászberényi ferences templom törté-  
nete (1472–1972). [ism.] 165.
- Zolnay László: Ünnepek és hétköznap a középkori Budán.  
[ism.] 325.

## 1977

Die Admonter Bibel. AHA, 23. 1977. 173–285.

*Az Admonti Biblia (Wien, ÖNB, Cod. s. n. 2701–2).* Bp., Aka-  
démiai, 1977. (Művészettörténeti füzetek 11.) – 112, [64].

AH, 5. 1977.

- Balogh, Jolán: Katalog der ausländischen Bildwerke des  
Museums der Bildenden Künste in Budapest (IV–XVIII.  
Jahrhundert). [ism.] 180–181.
- Bartoniek Emma: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyar-  
országi történetírás történetéből. [ism.] 183.
- Bertényi Iván: Az országbírói intézmény története a XIV.  
században. [ism.] 348.
- Bibliotheca Corviniana. A tanulmányt és a jegyzeteket  
írta Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára. [ism.]  
349–351.

<sup>1</sup> Ezúton is köszönöm Boreczky Anna, Kerny Terézia, Lovas Borbála, Madas Edit, Nováky Hajnalka Ágnes, Papp Júlia, Szabó Panna, Szentesi Edit Széles Ágnes és Tamás Zsuzsanna, illetve Marosi Ernő, Papp Gábor György és Sarbak Gábor segítségét. Sajnos a jegyzék valószínűleg még az ő közreműködésük dacára sem teljes. A jegyzéket 2013. április 30-ig frissítettem. Javításokat és kiegészítéseket a bibormate@gmail.com címre várok.

- H. Gyürki Katalin: Az egykori budai domonkos kolostor. [ism.] 348–349.
- Horae Beatae Mariae Virginis. I. Az egri Főegyházmegei Könyvtárban őrzött kódex hasonmása. II. Iványi Sándor [... és] Dercsényi Dezső [tanulmánya]. [ism.] 351. – Kovács Sándor Iván: Pannóniából Európába. [ism.] 182.
- Kristó Gyula: Az Aranybullák évszázada. [ism.] 181–182.
- Urbach Zsuzsa: Geertgen tot Sint Jans. [ism.] 183.
- Várépítésetünk. Főszerk. Gerő László. [ism.] 182.
- Zolnay László–Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. [ism.] 182.

## 1978

- Árpád-kori kőfaragványok.* [Kiállítási] katalógus. Szerk. Tóth Melinda–MAROSI Ernő. Bp., MTA MKCs–Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1978. (A székesfehérvári István Király Múzeum közleményei D/121.)
- Mosonszolnok. [...] Ívmező dombormű Majestas Domini ábrázolással. 251–253, 349.
  - A 13. századi magyarországi ívmező domborművek kérdéséhez. 59–66, 307–314.

AH, 6. 1978.

- Darkó Jenő: Császárimádó Róma – képromboló Bizánc. [ism.] 143.
- Az 1974-ben feltárt budavári szoborleletről. 131–142, [8].
- Kristó Gyula: História és kortörténet a Képes Krónikában. [ism.] 147.
- László Gyula: Régészeti tanulmányok. [ism.] 143.
- A Magyar Nemzeti Múzeum. Szerk. Fülep Ferenc. [ism.] 143.
- Radocsay Dénes: Falképek a középkori Magyarországon. [ism.] 148–149.
- A római és középkori kőtár katalógusa. Tihanyi Múzeum. [...] írta: K. Palágyi Sylvia [...] Tóth Sándor. [ism.] 146.
- Zolnay László: Kincses Magyarország. [ism.] 147.

Un fragment de manuscrit enluminé conservé a Budapest a la Bibliothèque de l'Université. AHA, 24. 1978. 101–105.

## 1979

AH, 7. 1979.

- Bakay Kornél: A magyar államalapítás. [ism.] 156.
- Benda Kálmán–Fügedi Erik: A magyar korona regénye. [ism.] 335.

- Dobos Lajos: Magyar Műemlékek. [ism.] 158.
- Györffy György: István király és műve. [ism.] 155–156.
- László király emlékezete. Szerk. Katona Tamás. [ism.] 156–157.
- Magyar Műemlékvédelem 1973–1974. Szerk. Dercsényi Dezső et al. [ism.] 342–343.
- Mucsi András: Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára az esztergomi Keresztény múzeumban. [ism.] 157.
- Rapporti veneto–ungheresi all'epoca del Rinascimento. Szerk. Tibor Klaniczay. [ism.] 342.
- Rozsonдай Marianne: Anton Koberger és a Koberger-kötések problémája. [ism.] 341.
- Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában. [ism.] 159.
- Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból. [ism.] 158.

## 1980

AH, 8. 1980.

- Körmendy Kinga: A Knauz-hagyaték kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárolmányának sorsa. [ism.] 341–342.
- A magyarországi késő román épületszobrászat ikonográfiai jelenségei. 7–15.

A balatonfűzfői román kori fej. Művészet, 21. 1980. 2. 20–21.

A Hatvany Lajos Múzeum illuminált graduálé lapja. Az Egeri Múzeum Évkönyve, 16–17. 1978–1979. [!1980] 297–309.

A középkori Spanyolország festészete. Bp., Corvina, 1980. – 39, [3], 48, [49].

II. Komnénosz János és Piroska-Eiréné ábrázolása a konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház mozaikképén. In: *Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez.* Szerk. MEZEY László. Bp., Szent István Társulat, 1980. (Hungaria sacra 1.) 237–247.

## 1981

AH, 9. 1981.

- Teke Zsuzsa: Hunyadi János és kora. [ism.] 319.
- Trogmayer Ottó–Zombori István: Szer monostorától Ópusztaszerig. [ism.] 137–138.
- Zolnay László: A budai vár. [ism.] 138–139.

Kappadókiai falképek. Művészet, 22. 1981. 5. 34–39.



*Painting in Medieval Spain*. Bp., Corvina, 1981. – 42, [1], 48, [49], [1 kihajtható térkép].

*La peinture espagnole du moyen age*. Bp., Corvina, 1981. – 43, 48, [49], [1 kihajtható térkép].

## 1982

AH, 10. 1982.

- Bertényi Iván: A magyar korona története. [ism.] 145.
- Faludy Anikó: Bizánc festészete és mozaikművészete. [ism.] 141–143.

Rainer BEHRENDTS et al.: *L'Apocalypse Lorraine. Manuscrit Oc. 50 se trouvant a la Sächsische Landesbibliothek Dresden*. Paris, Seefeld, 1982.

- La representation de l'Apocalypse dans l'art medieval. 1–4.
- Les procedes de peinture employes pour les miniatures. 40–43.
- +
- The portrayal of the Apocalypse in medieval art. 1–4.
- The technique of miniature-painting. 39–41.

Rainer BEHRENDTS et al.: *Lothringische Apokalypse. Das Manuskript Oc. 50 aus dem Bestand der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*. Leipzig, Edition Leipzig, 1982.

- Die Apokalypse in der Kunst des Mittelalters. 10–17.
- Der Stil der Handschrift, Ort und Zeit ihrer Entstehung. [mit Rainer BEHRENDTS] 54–84, [8].
- Zur Maltechnik der Miniaturen. 85–88.

*Művészet I. Lajos korában 1342–1382*. [Kiállítási] katalógus. [Székesfehérvár, István Király Múzeum.] Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia. Bp., MTA MKCs, 1982.

- Bonifacius papa VIII. Liber sextus Decretalium, cum apparatu Joannis Andreae. 133–134.
- Clemens papa V. Constitutiones cum apparatu Joannis Andreae, Joannes papa XXII. Extravagantes. 134.
- Képes Krónika. 134–136.
- Könyvfestészet a magyarországi Anjou-udvarban. 119–132, 384–385.
- Magyar Anjou Legendárium. 132–133.
- Neksei Demeter bibliája. 133.
- Pseudo-Aristoteles, Secretum Secretorum. 136.

*La pintura medieval española*. Bp., Corvina–La Habana, Arte y Literatura, 1982. – 45, 48, [50], [1 kihajtható térkép].

*Spanische Malerei des Mittelalters*, Bp., Corvina–Leipzig, Seemann, 1982. – 45, [2], 48, [49], [1 kihajtható térkép].

## 1983

AH, 11. 1983.

- Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben. 215–226, [4].
- Prokopp Mária: A garamszentbenedeki Úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. [ism.] 200–201.

Edith Hoffmann. In: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellung [im] Collegium Hungaricum Wien September 1983. Red., deutsche Bearb. Ernő MAROSI. Bp., Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften–[Kunsthalle]–Statistischer Verlag, 1983. 80–82.

*Fragmenta latina codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestinensis*. Rec. Ladislaus MEZEY cum sociis in opere [...] Tünde WEHLI [...]. Bp., Akadémiai–Wiesbaden, Harrassowitz, 1983. (Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae 1/1.) – 286, [2], [87].

*Malarstwo Hiszpańskie w średniowieczu*. Bp., Corvina–Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983. – 43, 48, [49], [1 kihajtható térkép].

## 1984

Donátorábrázolások a magyarországi román kori monumentális művészetekben. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. SZÉKELY György. Bp., Akadémiai, 1984. (Memoria saeculorum Hungariae 4.) 357–372.

Prokopp, Mária, Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary. [ism.] AHA, 30. 1984. 378–381.

*Stara ispanaska zhivopis*, Bp., Korvina–Sofiâ, Bălgarski Hudozhnik, 1984. – 40, [1], 48, [50], [1 kihajtható térkép].

## 1985

A budapesti Egyetemi Könyvtár egy graduale-töredéke. MÉ, 34. 1985. 61–64.

*Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítás az Or-

szágos Széchényi Könyvtárban. [Szerk. VIZKELETY András.] Bp., [OSZK], 1985.

- Admonti Biblia. 87–88.
- Képes Krónika. 104–105.
- Magyar Anjou Legendárium. 105–106.
- Néksei Demeter Bibliája. 106.
- 2., jav. kiad.: 1986.

Megjegyzések Váradi Péter Decretálisának kifestéséhez. MKsz, 101. 1985. 280–287.

Die Probleme der Kunst in Ungarn um 1300. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Band 9: Sektion 9. Eröffnungs- und Plenarvorträge. Arbeitsgruppe „Neue Forschungsergebnisse und Arbeitsvorhaben“*. Leitung der Sektion: Jaromír NEUMANN, Redaktion: Elisabeth LISKAR. Wien–Köln–Graz, Böhlau, 1985. 65–68, 165–170.

### 1986

Bemerkungen zur Buchmalerei des 14. Jahrhunderts in Ungarn. *Alba Regia*, 22. 1982–1983. 1985. [1986] 29–32.

Az 1083-ban kanonizált szentek kultusza középkori művészetünkben. In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Bev. KÖPECZI Béla. Előszó, szerk. FÜGEDI Erik. Bp., Gondolat, 1986. 54–60, 308–309.

*A flamand hóraskönyv. Kísérőtanulmány az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött Cod. lat. 205-ös jelzetű gentbrüggei kódex hasonmás kiadásához*. Bp., Helikon, 1986. – 74, [17].

Kódexek a középkori Magyarországon. [ism.] *Művészet*, 27. 1986. 7. 28–33.

„Margareta Ungarie” ábrázolása egy regensburgi kódexben. *AH*, 14. 1986. 159–163, [2].

### 1987

*Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Bp., Akadémiai, 1987. (A magyarországi művészet története 2.)

- Tematikai és ikonográfiai jelenségek. 181–212, 797–805.
- Itáliai trecento-kapcsolatok [a könyvfestészetben]. 361–369, 824–825.

– Itáliai összefüggések [a könyvfestészetben]: A Képes Krónika. 484–489, 841.

– Az udvari festészet kérdéséhez. A magyar Anjouk táblaképei. 492–494, 841–842.

*Művészet Zsigmond király korában. 1387–1437*. [Tanulmányok és kiállítási katalógus. Budapesti Történeti Múzeum.] Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Bp., MTA MKCs, 1987. I–II.

II. kötet:

- Benvenuto de Rambaldi: Libellus augustalis. 97–98, 540.
- Berényi Kakas-címereslevél. 394–395, 556.
- Bécsi miniátorok a magyarországi városokban és az udvar szolgálatában. 364–367, 555.
- Csapi András címereslevele. 392–393, 556.
- A csarodai ref. templom falképei. 344, 553.
- Az egyházaskönyvek ev. templom falképei. 344, 553.
- Eresztvényi-címereslevél. 389–390, 556.
- Falfestészet. 332–340, 553.
- Festészet. 309–312, 552.
- Garai Miklós nádor címereslevele. 390–391, 556.
- Garai Miklós nádor ítéletlevele. [VARGA Líviával közösen] 400, 556.
- A gerényi r.k. templom szentélyének falképei. 341–342, 553.
- Herencsenyi-címereslevél. 395–396, 556.
- Hervoja-missale. 90–91, 539.
- Johann Hartlieb: Kriegsbuch (középfelnémet). [NÉMETH Istvánnal közösen] 66–67, 538.
- A karaszközi ev. templom keleti hajófalának festményei. 345, 554.
- Kassai kazula. 320–321, 552.
- Kazulakereszt. 328–329, 552.
- A [Konrad Kyeser: Bellifortis] kézirat-töredék illusztrációi. 65–66, 538.
- Kistárkányi Dénes címereslevele. 396–397, 556.
- Kódexfestészet. 101–103, 540.
- Kölkedi János címereslevele. 394, 556.
- Könyvfestészet. 353–356, 554.
- Krisztus az Olajfák hegyén. 343, 553.
- A leleszi konvent oklevele [1403]. [CSUKOVICS Enikővel közösen] 401–402, 556.
- A leleszi konvent oklevele [1427]. [VARGA Líviával közösen] 401, 556.
- Magyar családok címereslevelei. 381–389, 556.
- A marosszentannai ref. templom Mettercia-falképe. 342, 553.

- A mártonhelyi r.k. templom Vir dolorum-falképe. 341, 553.
- Mellétei Baróc János címereslevele. 390, 556.
- Misepalást Bártfáról. 329–330, 553.
- Misepalást Szepeshelyről. 330–331, 553.
- Missale. 358, 554.
- Missale Kassáról. 356–357, 554.
- Mohorai Vid címereslevele. 393, 556.
- Nagymihályi Albert címereslevele. 391–392, 556.
- Patrohi-címereslevél. 397, 556.
- Pozsonyi antifonále. 361–362, 554–555.
- A pozsonyi antifonále Szent Mártont a koldussal ábrázoló lapjának másolata. 362, 555.
- Pozsonyi „D” missale. 359–360, 554.
- Pozsonyi „E” missale. 369–370, 555.
- Premontrei breviárium és kollekcionále. 357–358, 554.
- A szalonnai ref. templom diadalívének falképei. 345–346, 554.
- Szarvasdi-címereslevél. 395, 556.
- Zágrábi Mihály császári közjegyző oklevele. [CSUKOVICS Enikővel közösen] 400–401, 556.
- Zsigmond király oklevele. [VARGA Líviával közösen] 399–400, 556.
- Zsigmond király oklevele Botka Miklósnak és Kapa-csosi Temka Péternek. [VARGA Líviával közösen] 398, 556.
- Zsigmond király oklevele Marcali Dénes somogyi ispánnak. [VARGA Líviával közösen] 398–399, 556.
- Zsigmond király oklevele Tari Lőrinc számára. [VARGA Líviával közösen] 398, 556.
- Zsoltároskönyv. 112–113, 541.

### 1988

Jakó Zs.–R. Manolescu: A latin írás története. [ism.] *AH*, 16. 1988. 233.

*Biblia pauperum és előtte a Vita et passio Christi képei a Szépművészeti Múzeum kódexében.* Bev., tan. ZENTAI Loránd. Tan. WEHLI Tünde. Bp., Európa, 1988.

- A Vita et passio Christiről. V–XIX.
- A Vita et passio Christi képtáblái. XX–XXII.

*Fragmenta latina codicum in Bibliotheca Seminarii cleri Hungariae centralis.* Rec. Ladislaus MEZEY cum sociis in opere [...] Tünde WEHLI [...]. Bp., Akadémiai–Wiesbaden, Harrassowitz, 1988. (Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae 1/2.) – 252, 47.

*Illuminated Manuscripts. The New Hungarian Quarterly*, No. 110. 29. 1988. 108–109.

*Tanulmányok a Nekksei-Bibliáról.* [A részleges hasonmás kiadás melléklete]. Bev. DERCSÉNYI Dezső. Bp., Helikon, 1988.

- A Biblia típusa és szerepe. [DERCSÉNYI Dezsővel közösen] 13–16.
- A képek és iniciálék. 17–30.

### 1989

*AH*, 17. 1989.

- Az „Isztambuli Antifonále” iniciáléi. 103–110, [6].
- Kódexkutatás és művészettörténet. 69–73, [6].
- [Válasz a körkérdésekre]. 90.

*Ein flämisches Stundenbuch. Einleitung zur Faksimile-Ausgabe des Gent-Brügger Kodexes der unter der Signatur Cod. lat. 205 in der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrt wird.* Bp., Corvina–Helikon, 1989. – 92, [20].

*A Flemish Book of Hours. Commentary on the facsimile of the Ghent-Bruges Manuscript, Cod. lat. 205, preserved in the National Széchényi Library, Budapest.* Bp., Corvina–Helikon, 1989. – 81, [21].

*Ikonographische Bemerkungen zu den Werken des Johannes Aquila.* In: *Johannes Aquila und die Wandmalei des 14. Jahrhunderts. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts Budapest.* Red. Ernő MAROSI. Bp., MTA MKCs, 1989. 78–81, 119–121.

A wolfenbütteli zsoltároskönyv könyvfestészeti szempontból. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról.* Szerk. SZELESTEI N. László. Bp., OSZK, 1989 (Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai, új sorozat 3.) 251–258.

### 1990

*AH*, 18. 1990

- Makk, Ferenc: The Árpáds and the Comneni. Political Relations between Hungary and Byzantium in the 12th century. [ism.] 294–295.
- Vanyó László: Az ókeresztény művészet szimbólumai. [ism.] 293–294.

Bibliotheca Corviniana 1490–1990. [ism.] *Hitel*, 3. 1990. 14. 23.

Képjegyzék. In: JACOBUS de Voragine: *Legenda aurea*. Jegyz., szerk., utószó, részben ford. MADAS Edit. Képvál. WEHLI Tünde. Bp., Helikon, 1990. (Harmonia Mundi.) 333–334.

Mátyás-kori kódexfestészet két budapesti kiállításon. [ism.] *ÚM*, 1. 1990. 3. 26–31.

### 1991

*AH*, 19. 1991.

- Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez. 141–148, [6].
- Szemle [rovat szerkesztése]. 237–247.

Bibliotheca Corviniana 1490–1990. Ausstellung in der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest, 6. April bis 6. Oktober 1990. [ism.] *Kunstchronik*, 44. 1991. 195–197.

A magyarországi művészet helyzete a tatárjárás körüli években. *HK*, 104. 1991. 1. 34–44.  
2., átdolg. kiad.: In: *Tatárjárás*. Szerk. NAGY Balázs. Bp., Osiris, 2003 (Nemzet és emlékezet). 468–483.

### 1992

Anonymus Gesta Hungarorum kéziratának helye a magyarországi könyvfestészet történetében. *MKsz*, 108. 1992. 52–55.

[Előszó, kiegészítés, új jegyzetek.] HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek. Magyar Bibliofil Társaság 1929*. [Kiegészített részleges reprint.] Előszó, kieg., szerk., új jegyz. WEHLI Tünde, Bp., MTA MKI, 1992. [I–V], 213–293, 1–3, 295–307.

Pätzold, A. Der Akathystos-Himnos. [ism.] *Archaeologiai Értesítő*, 119. 1992. 137–138.

Remarques à l'incunable de la Bibliothèque de l'Université Eötvös Loránd à Budapest, contenant la postilla d'Hugo de Sancto Caro. *Umění*, 40. 1992. 374–378.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 20. 1992. 2. 101–110.

A zágrábi püspökség Szent László-kori kódexei. In: *Szent László és Somogyvár. Tanulmányok a 900 éves somogyvári bencés apátság emlékezetére*. Szerk. MAGYAR Kálmán. Kaposvár, Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1992. 83–97.

### 1993

*AH*, 21. 1993.

- Szemle [rovat szerkesztése]. 135–148.
- Szent László ábrázolása egy Bécsben, 1509-ben nyomtatott könyvben. 55–60, [4].

*Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Esztergom*. Hrsg. András VIZKELETY. Unter Mitwirkung von [...] Tünde WEHLI. Bp., Akadémiai–Wiesbaden, Harrassowitz, 1993. (Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae 2.) – 189, [1], 27.

Szent Kristóf. In: *Szent Kristóf, a harckocsizók védőszentje*. Bp., Magyar Honvédség Oktatási és Kulturális Anyagellátó Központ, 1993. 5–23, [8].

A tari Szent Mihály-plébániatemplom falképei. In: Juan CABELLO et al.: *A tari Szent Mihály-templom és udvarház*. Bp., Akadémiai, 1993. (Művészettörténeti füzetek 22.) 73–86, 145–147.

### 1994

*AH*, 22. 1994.

- Etudes sur l'histoire de l'art en honneur du soixantième anniversaire de Miklós Mojzer. Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. [ism.] 292–293.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 277–293.
- Szent Imre herceg ábrázolása a mensolai Szent Márton templom főoltárán. 26–29, [1].

*MÉ*, 43. 1994.

- Bogyay Tamás (1909–1994). 275–276.
- [Bogyay Tamás válogatott bibliográfiája.] 276–281.

Juhász László: Bécs magyar emlékei. [ism.] *ÚM*, 5. 1994. 3. 67–68.

*Korai magyar történeti lexikon (9–14. század)*. Előszó, főszerk. KRISTÓ Gyula. Szerk. ENGEL Pál–MAKK Ferenc. Bp., Akadémiai, 1994.



- Admonti Biblia. 29.
- [András...] herceg. [TEKE Zsuzsával közösen] 44.
- Bajor–magyar kapcsolatok. [KUBINYI Andrással közösen] 76.
- Berni dyptichon. 99.
- Boldva. 117.
- Codex Albensis. 140.
- Cseh–magyar kapcsolatok. [KRISTÓ Gyulával közösen] 149–151.
- Dalmát–magyar kapcsolatok. [TEKE Zsuzsával közösen] 161–162.
- Deáki. 163.
- Itáliai–magyar kapcsolatok. [TEKE Zsuzsával közösen] 296–297.
- Képes Krónika. [KRISTÓ Gyulával közösen] 341.
- Keszthely. [MÜLLER Róberttel közösen] 346.
- Kódexek. 362.
- Magyar Anjou Legendárium 423–424.
- Márton és György [szobrász]. 445–446.
- [Miklós festő]. 457.
- Nagykapornak. 476.
- Nápolyi–magyar kapcsolatok. [TEKE Zsuzsával közösen] 482.
- Nekksei Biblia. 483.
- Nemzetiségi monostor. 490.
- Selmezbánya. [ALMÁSI Tiborral közösen] 598.
- Szerb–magyar kapcsolatok. [ROKAY Péterrel és TAKÁCS Miklóssal közösen] 640–641.
- Velencei–magyar kapcsolatok. [TEKE Zsuzsával közösen] 723–724.
- Zágráb. [ROKAY Péterrel és TAKÁCS Miklóssal közösen] 738–739.
- Zirc. [HERVAY Ferenc Leventével közösen] 746.

*Középkori magyarországi könyvgyűjtők (1000–1526).* Bp., kandidátusi értekezés tézisei, 1994. – [2], 12.

*Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Bp., MNG, 1994. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3.)

- Antiphonarium töredéke. 423–424, 589.
- Biblia töredéke. 227–228, 570.
- Evangelistarium. 433–435, 590.
- Franciscus de Castello Ithallico Budán. 411–412.
- Graduale töredéke. 228, 570.
- Gregorius IX. papa: Decretales. Cum apparatu Bernardi Parmensis. Ed. Franciscus Moneliensis. 421–423, 589.

- Lectionarium töredékei indás-leveles iniciálékkal. 228–229, 570.
- Liber Ruber (jogbiztosító oklevelek másolati könyve). [ROZSONDAI Marianne-nal közösen] 230–231, 570.
- I. Miksa császár és király címereslevele Ákosházi Sárkány Ambrusnak. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 474, 595.
- I. Miksa császár és király címereslevele Kanizsai Jánosnak. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 475, 595.
- Missale Quinqueecclesiense. 437–438, 590.
- Missale-töredék Szent Márton-alakos iniciáléval. 494, 596.
- Missale töredéke „M” iniciáléval. 423, 589.
- Perugiai Bernát kódexe. 225–227, 570.
- Pontificale. 419–420, 589.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, VIII, 1994.

- Beck, Mihály (Michael?). 145.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, IX, 1994.

- Benedek (Benedictus; Benedikt). 2.
- Benedek, Pál (Paulus Benedictus). 3.
- Bernardinus de Ujlak (Ujlaki, Bernhardinus [Bernát]). 541.
- Bernardo, ital. Buchmaler in Buda. 542.
- Bernát (Bernhard von Leutschau; Bernhart Moler). 559.
- Bernhardus (Bernát), ungar. Schreiber, Rubrikator. 597.

Szemtől szemben Istennel. *Életünk*, 32. 1994. 555–562.

Szent István kultusza a középkori magyarországi művészetben. In: *Doctor et apostol. Szent István tanulmányok.* Szerk. TÖRÖK József. Bp., Márton Áron, 1994. (Studia Theologica Budapestinensa 10.) 107–140.

Átdolgozott változata: Szent István király ábrázolása a középkori magyarországi művészetben. In: *Szent István és az államalapítás.* Szerk. VESZPRÉMY László. Bp., Osiris, 2002. (Nemzet és emlékezet) 162–172.

*Új magyar irodalmi lexikon.* Főszerk. PÉTER László. Bp., Akadémiai, 1994. I–III.

- Lajos (I), Nagy. 1181.
- Magyar Anjou-legendárium. 1265.
- Thurzó Elek. 2089.
- Thurzó János. 2090.

- Thurzó Szaniszló, bethlenfalvi. 2090.
- Thurzó Zsigmond. 2090.
- Vásári Miklós. 2227.  
2., jav., bőv. kiad.: 2000. Ugyanekkor CD-ROM változatban is megjelent.

Über Bildfunktionen in Ungarn zur Hussitenzeit. In: *Sigismund von Luxemburg Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400.* Hrsg. Josef MACEK–Ernő MAROSI–Ferdinand SEIBT. Warendorf, Fahlbusch, 1994. 287–292.

### 1995

- AH, 23. 1995.
- Középkori miniátorok. 215–220, [3].
- Megjegyzések a középkori magyarországi könyvgyűjtőkről és könyvgyűjtési szokásaikról. [A mutatókat LACZKÓ Ibolya készítette.] 3–24.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 317–333.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XI, 1995.

- Bleselius, Jacobus (Blaselius, Jakub). 494.
- Blutfogel, Boldizsár (Balthasar). 654.

### 1996

Evangelistar und Benedictionale aus Pannonhalma. *AHA*, 38. 1996. 107–115.

*Kincs, műkincs, közkincs. Az Országos Széchényi Könyvtár címeliaigyűjteménye.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. KARSAY Orsolya. Bp., OSZK, 1996. [Az egyes leírások szerzőit a kötetben nem nevezik meg. A WEHLI Tünde által leírt tételek nagy valószínűséggel a következők:]

- Antiphonale-lap. 12.
- Apollóniusnak, Tyrus királyának története. 13.
- Beda Venerabilis: Vita Sancti Cuthberti. 11–12.
- Benedictionale. 24.
- Biblia. 57.
- Breviarium Zagrabienae. 52.
- Budapesti dalkézirat. 13.
- Chronicon Pictum. 20–21.
- Fragmentum sacramentarii Gelasiani. 11.
- Georgius Peurbach: Trattato della geometria. 28–29.

- Hét bűnbánati zsoltár. 15.
- Hieronymus, Sanctus: Epistolae. 57–58.
- Horae Beatae Mariae Virginis [c. 1460]. 18.
- Horae Beatae Mariae Virginis [c. 1470]. 15–16.
- Horae Beatae Mariae Virginis [c. 1475–1500]. 16–17.
- Horae Beatae Mariae Virginis [c. 1480]. 17.
- Horae Beatae Mariae Virginis [c. 1520]. 16.
- Hóraskönyv. 19.
- Imakönyv. 19–20.
- Kalendárium. 18–19.
- Kálmáncsehi Domonkos breviáriuma. 24–25.
- Konrad Mörlin imakönyve. 17.
- Konrad von Megenberg: Buch der Natur. 69.
- Liber horarum. 18.
- Missale [a. 1389]. 22.
- Missale [a. 1403]. 23.
- Missale [c. 1426]. 23.
- Missale [c. 1501]. 29.
- Missale Quinqueecclesiense. 60.
- Missale Strigoniense [1486]. 58.
- Missale Strigoniense [1491]. 59.
- Missale Strigoniense [1498]. 59.
- Nagylucsei Orbán zsoltároskönyve. 25.
- Pálóczi missale. 23–24.
- Richental, Ulrich von: Concilium zu Costenz. 64.
- Szentírás. 14.
- Széfer Mordekháj. 15.
- Tetraeuangelion. 14.
- Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale. 53.

Kódexek. In: BOROS István–WEHLI Tünde: *Bibliák Kalocsán.* Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, 1996. (Miscellanea 1.) 13–34.

Magyar uralkodók ábrázolásai Thuróczy János krónikájában. In: *A középkori magyar királyok arcképei.* Szerk. FÜLÖP Gyula. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1996. (A Szent István Király Múzeum közleményei D/243) 9–12.

*Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, [Főapát-ság], 1996, I.

- Cerbanus Maximus Confessor– és Johannes Damascenus-fordítása. 397.
- Az Ernst-kódex Szent Márton életéről szóló művekkel. 124–125.

- Graduale töredéke. 393–394.
- Liber ruber (jogbiztosító oklevelek másolati könyve). 500.
- Missale-lap Szent Márton-alakos iniciáléval. 125–126.
- Pannonhalmi Evangelistarium és Benedictionale. 584–587.
- A Pray-kódex Deáki felszentelésének bejegyzésével. 307–309.
- Szelepcsényi-Evangelistarium. 391–392.

*Pannonhalmi Evangelistarium. Kísérőtanulmány a budapesti Egyetemi Könyvtár Cod. lat. 113-as jelzetű kódexe hasonmás kiadványához.* Bp., Helikon, 1996. – 16.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XIII, 1996.

- Borhadi, János (Johannes; Bornhardi, Johannes). 57.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XIV, 1996.

- Briccius de Polanka (Bereck). 198.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 24. 1996. 111–113, 223–252.

### 1997

*Az Árpád-kor művészeti emlékei. Képes atlasz.* Bp., Balassi, 1997. [MAROSI Ernővel közösen] – 64, [8].

La figure de saint Martin dans l'art médiéval de Hongrie. *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, 63. 1997. 279–289.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XVI, 1997.

- Cante di Bonagii de Cantinis (Bonagius de Cantinis, Cantis). 187.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XVII, 1997.

- Cattaneo de Mediolano, Fra Zoan Antonio (Giovanni Antonio; Cattaneus, Johannes Antonius). 315.
- Cennini, Piero (Pietro; Cenninius, Petrus). 521–522.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 25. 1997. 461–501.

Wehli Tünde „Középkori magyarországi könyvgyűjtők (1000–1526)” című kandidátusi értekezésének vitája. *MÉ*, 46. 1997. 125–129. [Az opponensi véleményekre WEHLI Tünde által adott válasz részlete: 128–129.]

### 1998

*AH*, 26. 1998.

- Konstancia királyné a palermói dómban. 10–17.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 447–480.

Bemerkungen zur Frage der höfischen Buchmalerei der Karl-Robert-Epoche. In: *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era*. Ed. Klára BENEŠOVSKÁ. Prague, Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 1998. 332–335.

Előszó [a Memoria rerum Sigismundi regis című tematikus számhoz]. *HK*, 111. 1998. 545–546.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER, München–Leipzig, Saur, XIX, 1998.

- Clemens Salernitanus (Clemente Genovesi di Salerno). 493.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER, München–Leipzig, Saur, XX, 1998.

- Conrad (Konrád), Schreiber, viell. auch Miniaturist. 543.

Széljegyzetek a Képes Krónika elemzéséhez. *BUKSZ*, 10. 1998. 62–65.

### 1999

*AH*, 27. 1999.

- Fejér megye művészeti emlékei. [...] Szerk. Entz Géza Antal és Sisa József. [ism.] 488–491.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 485–494.

A kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár cseh pszaltériumának illusztrációi. *MÉ*, 48. 1999. 174–175.

A kódex művészettörténeti elemzése. In: *Az Isztambuli Antifonáé. 1360 körül. Faksimile kiadás és tanulmányok.* Közread. SZENDREI Janka. Bp., Akadémiai, 1999. 20–24. 2. kiad.: 2002.

The Place of the Codex in the History of Arts. In: *The Istanbul Antiphonal. About 1360. Facsimile Edition with Studies*. Ed. Janka SZENDREI. Bp., Akadémiai, 1999. 21–37.

„A nemzet könyvtára a szolgálat műhelye” (Az Országos Széchényi Könyvtár Múzeuma). [ism.] MKsz, 115. 1999. 114–116.

Szent Márton alakja a középkori magyarországi művészetben. In: *Szent Márton (316–397) emléke*. Előszó DOBRI Mária. Szombathely, Savaria University Press–Societas Scientiarum Savariensis, 1999. (Documenta Savariensis) 89–109.

A templom falképei. In: *Vizsoly. Református templom. Károli Biblia*. [7. átdolg. kiad.] Bp., TKM Egyesület, 1999. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára 327.) 10–16.

## 2000

AH, 28. 2000.

- A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez. 19–26.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 233–239, 457–471.

*Cimélia. Az Országos Széchényi Könyvtár kincsei. The Treasures of the National Széchényi Library*. Szerk./Ed. KARSAY Orsolya. Bp., OSZK–Osiris, 2000 (Libri de libris) [Az egyes leírások szerzőit a kötetben nem nevezik meg. A WEHLI Tünde által leírt tételek nagy valószínűséggel a következők:]

- „A” iniciálé az Utolsó ítélet ábrázolásával. 32.
- A bécsi „Michael illuminator” köréhez kapcsolható kódex. 80.
- A budai könyvfestészet reprezentatív emléke. 92.
- A budai könyvfestőműhely kiemelkedő emléke. 96.
- Egykor corvinának tartott kódex. 50.
- Az esztergomi könyvfestészet emléke. 84.
- A francia könyvfestészet jellegzetes darabja. 46.
- Gazdagon illusztrált geometriai munka. 110.
- Gyűjteményünk egyik leggazdagabban díszített kézírata. 56.
- Gyűjteményünk legkisebb kódexe. 58.
- A gyűjteményünkben ritkaságnak számító kötet a bizánci művészet jeles emléke. 40.
- A gyűjteményünkben ritkaságszámba menő héber könyvkultúra emléke. 44.
- Az itáliai reneszánsz könyvművészet emléke. 268.

- Jean Bourdichon műhelyének kiemelkedő darabja. 52.
- A kánonkép a több színnel nyomott fametszetek legkorábbi emlékei közé tartozik. 218.
- Korai díszes szertartáskönyv töredéke. 28.
- A kódex megőrizte másolóját, Nagyszombati Mihály nevét. 82.
- A könyvpiacra készült tömegprodukció korai emléke. 48.
- A kötet Kazinczy Ferenc könyvtárához tartozott. 64.
- Kötéstörténeti kuriózum: úti viszontagságok ellen farkba helyezett kódex. 112.
- Közepes méretű francia biblia. 42.
- Luxuskézirat. 62.
- A magyar vonatkozásokban gazdag, népszerű munka első kiadása [...]. 258.
- A II. Ulászló-kori budai könyvfestőműhely egyik legigényesebb darabja. 222.
- Mind történeti, mind művészeti szempontból legbecsebb címéliumunk. 70.
- A nevezetes Koberger-nyomda művészi terméke. 214.
- Népszerű enciklopédikus mű német művész ornamentális díszítésével. 208.
- Női kolostorban készült kódex. 66.
- A prágai késő gótikus könyvfestészet jeles darabja. 88.
- Rovarábrázolásai miatt kuriozitásnak számító munka. 248.
- Sajátos ikonográfiai megoldásokat felmutató kódex. 54.
- Szenczió budapesti lelet: Minnesang-töredék. 38.
- A szigetországokban, Angliában és Írországon kialakult insuláris írás emléke. 30.
- A sziléziai reneszánsz budai hatást mutató emléke. 60.
- Theobald Feger budai könyvárus [...] jelvénye díszíti a kiadványt. 220.
- A 15. század végi velencei könyvfestészet legszebb magyarországi emlékeinek egyike. 212.
- Több könyvfestészeti stílus hatásáról tanúskodó kódex. 78.
- A töredék illusztrációi antik mintát követnek. 36.
- A velencei könyvdíszítés jellegzetes emléke. 226.

*Három kódex. Az Országos Széchényi Könyvtár millenniumi kiállítása. Three manuscripts. The Millenary Exhibition of the National Széchényi Library*. Szerk./Ed. KARSAY Orsolya–FÖLDESI Ferenc. Bp., OSZK–Osiris, 2000. (Libri de libris)

- Admont Biblia. 19–69.
- Magyar Anjou Legendárium. 71–120.



Herzan Ferenc Missaléja a Hadtörténeti Múzeum Könyvgyűjteményében. *AHMÉ*, 3. 2000. 9–14, [1].

A kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár cseh psalteriumának illusztrációi. In: *Kalocsa történetéből*. Szerk. KOSZTA László. Kalocsa, Városi Önkormányzat, 2000. 97–108.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XXVI, 2000.

– Demetrius de Lasko. 59.

– Desiderius, ital. Maler, Wappenmaler in Buda (Buda-pest). 368.

Szent Adalbert ábrázolása a középkori magyarországi művészetben. In: *Ezer év Szent Adalbert oltalma alatt*. Szerk. BÁRDOS István–HEGEDŰS András. Esztergom, Prímási Levéltár, 2000. (Strigonium antiquum 4.) 165–172.

*Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*. Szerk. HEGEDŰS András. Esztergom, Prímási Levéltár, 2000.

– Albert király titkospecsétje (1439). 56.

– Borbála királyné titkospecsétje (1412). 73.

– I. Ulászló titkos pecsétje (1443). 57.

– Hunyadi János kormányzó pecsétje. 59.

– Mária királynő első titkospecsétje (1385). 48.

– II. Lajos magyar királyi bírói pecsétje (1517). 67.

– II. Lajos magyar királyi titkos pecsétje (1524). 68.

– II. Ulászló magyar királyi bírói pecsétje (1505). 65.

– II. Ulászló magyar királyi kettős pecsétje (1496). 64.

– II. Ulászló magyar királyi titkospecsétje (1501). 66.

– Mátyás első magyar királyi titkos pecsétje (1459). 62.

– Mátyás kettős vagy felségi pecsétje (1465). 61.

– Mátyás király aranypecsétje (1465). 60.

– Mátyás király második magyar királyi titkos pecsétje (1464). 63.

– Az országtanács pecsétje (1447). 58.

– Zsigmond első középpecsétje (1393). 55.

– Zsigmond első magyar királyi kettős felségpecsétje (1397). 49–50.

– Zsigmond második magyar királyi felségpecsétje (1418). 51–52.

– Zsigmond negyedik magyar királyi titkospecsétje (1403). 53.

– Zsigmond ötödik magyar királyi titkospecsétje (1431). 54.

Teofánikus és utolsó ítélet víziók a romanika művészetében. In: *Az Apokalipszis művészete, a művészet apokalipszise*. Szerk. LŐRINC Zoltán. Szombathely, Berzsényi Dániel Főiskola Rajz Tanszéke, 2000. (Artes salubres.) 21–31.

*Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. [Kiállítási katalógus.] Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Bp., MNG–Pannon GSM, 2000. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2000/3.)

– Eberhard von Windecke krónikája Zsigmond császár életéről. 280–281, 803.

– Képes Krónika. 278, 803.

– Magyarország történelme a középkori krónikaillusztrációk tükrében. 300–307.

– [A Thuróczy-krónika 1488-as kiadásainak fametszetei]. 283–284.

Uffing von Werden, Carmen figuratum. In: *Europas Mitte um 1000*. [Ausstellungen]katalog. [Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Krakow, Muzeum Narodowe w Krakowie–Berlin, Martin-Gropius-Bau–Mannheim, Städtisches Reiss-Museum–Praha, Jizdarna Pražského hradu–Bratislava, Slovenské národné múzeum.] Hrsg. Alfred WIECZOREK–Hans-Martin HINZ. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft–Stuttgart, Theiss, 2000. 467–468.

Uffing von Werden, carmen figuratum. In: *Europe's Centre around AD 1000*. [Exhibition] Catalogue. [Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Krakow, Muzeum Narodowe w Krakowie–Berlin, Martin-Gropius-Bau–Mannheim, Städtisches Reiss-Museum–Praha, Jizdarna Pražského hradu–Bratislava, Slovenské národné múzeum.] Eds. Alfred WIECZOREK–Hans-Martin HINZ. Stuttgart, Theiss, 2000. 148.

## 2001

*AH*, 29. 2001.

– A budapesti Egyetemi Könyvtár Inc. 16 jelzetű ősnymtatványának díszítéséről. 5–8.

– Lőrincz Zoltán: Szent Márton. [ism.] 208–211.

– Szemle [rovat szerkesztése]. 187–211, 357–414.

Élő tárgyak. Bajorország és Magyarország ezer éve Passauban. [ism.] *ÚM*, 12. 2001. 11. 4–6.

Lektionar. In: *Bayern – Ungarn tausend Jahre*. [...] Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001 Oberhaus-

museum, Passau. Hrsg. Wolfgang JAHN et al. Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2001. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 43/2001.) 123–124.

Liturgikus emlékeink európai jelentősége (1000–1526). In: *„Lux Pannoniae”. Esztergom az ezeréves kulturális metropolis.* Bev. PASKAI László. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum–Városi Önkormányzat, 2001. 65–75.

Magyarországi művészet a honfoglalástól 1241-ig. In: GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig.* Bp., Corvina, 2001. (Egyetemi könyvtár) 9–90.

*Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Főapátság, 2001.

- Admonti Biblia. 196–198, 634.
- Antiphonale töredéke. 211, 634.
- Antiphonarium. 217, 635.
- Antiphonarium töredéke. 212, 634.
- Breviarum notatum töredéke. 196, 634.
- Graduale romanum töredéke. 212–214, 634–635.
- Gradualé töredéke. 210, 634.
- Hahóti Sacramentarium. 195–196, 634.
- Imakönyv (Horarium). [ROZSONDAI Marianne-nal közösen] 192–194, 634.
- Kolozsmonostori Graduale. 217, 635.
- A magyarországi bencés könyvfestészet történetéhez. 151–152.
- Missale Strigoniense. [KÖRMENDY Kingával közösen] 206–210, 634.
- Nyitrai Evangelistarium. 194–195, 634.
- Obituarium. 205, 634.
- Pannonhalmi Evangelistarium és Benedictionale. 214, 635.
- Pray-kódex. 199–203, 634.

Szent László viselete középkori ábrázolásain. *AHMÉ*, 4. 2001. 45–51.

A templom falképei. In: *Laskod. Református templom.* Szerk. DERCSENYI Balázs. Bp., TKM Egyesület, 2001. (Tájak-Korok-Múzeumok kiskönyvtára 684.) 7–16.

Das Ungarnbild in der europäischen Klosterkultur vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. In: *Bayern – Ungarn Tausend*

*Jahre. Aufsätze zur Bayerischen Landesausstellung 2001. Vorträge der Tagung „Bayern und Ungarn im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“ in Passau 15. bis 18. Oktober 2000.* Hrsg. Herbert W. WURSTER–Manfred TREML–Richard LOIBL. Passau, Verlag Archiv des Bistums & Oberhausmuseum–Regensburg, Pustet, 2001, 43–52.

## 2002

*Körkép a középkorról.* Szerk. Robert BARTLETT. Szakmai ell., kieg. WEHLI Tünde. Bp., Magyar Könyvklub, 2002. – 336.

La pittura del libro alla corte di re Mattia a Buda. In: *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443–1490).* [Catalogo della mostra. Modena, Biblioteca Estense Universitaria.] A cura di Paola DI PIETRO LOMBARDI–Milena RICCI. Modena, Il Bulino, 2002. (Il Giardino delle Esperidi 16.) 241–247.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 30. 2002. 211–228, 429–446.

*Uralkodók és corvinák. Potentates and Corvinas.* Az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása. Szerk./Ed. KARSAY Orsolya. Bp., OSZK, 2002.

- Alexander Cortesius: De Matthiae Corvini Hungariae regis laudibus bellicis carmen. 276, 278.
- Bartholomaeus Fontius: Opera cum praefatione ad Matthiam regem Hungariae. 264.
- Four Corvinas of the Wolfenbüttel Library. 107–110.
- Marsilius Ficinus: Epistolarum ad amicos libri VIII. 268, 270.
- Négy wolfenbütteli corvina. 103–105.
- Synesius Platonicus Cyranaeus, Liber de vaticinio somniorum, 262.

## 2003

Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, No. 139. 2003. 3. 81–86.

Könyvfestészet a középkori Esztergomban (1000–1526). In: *Mater et magistra.* Szerk. HEGEDÜS András–CSOMBOR Erzsébet. Esztergom, Prímási Levéltár, 2003. (Strigonium antiquum 5.) 199–207.

*Körkép a reneszánszról.* Szerk. Margaret ASTON. Szakmai ell., kieg.] WEHLI Tünde. Bp., Magyar Könyvklub, 2003. – 367, [1].

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, I, 2003.

- Admonti Biblia. 20.
- Állat- és növényszimbólumok. 69–76.
- Állatöv. 82.
- Alma. 90–91.
- Antilop. 116.
- Áspiskígyó. [A szerkesztővel közösen] 148–149.
- Babér. 163.
- Bagoly. 166.
- Bárány. 205–206.
- Baziliskusz. [A szerkesztővel közösen] 318.
- Béka. [A szerkesztővel közösen] 326.
- Bika. 375–376.
- Búza. 482.
- Bükköny. 483.
- Bűnök. 483–484.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XXXVI, 2003.

- Fabiani de Ficinis, Lucas. 67–68.
- Fácscy, Antal. 493.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XXXVIII, 2003.

- Felix Ragusinus Dalmata. 85.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 31. 2003. 203–214, 447–470.

## 2004

Imakönyv. In: *A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei.* Szerk. PAPP Gábor György–ANDRÁS Edit. Bp.–Veszprém, Magyar Képek, 2004, 81–84.

Könyvfestészet Mátyás király budai udvarában. In: *A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből.* Szerk. MONOK István. Bp., Corvina–OSZK, 2004. 177–191.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, II, 2004.

- Cédrus. 15.
- Cethal. 30.
- Ciprusfa. [A szerkesztővel közösen] 52.
- Cseresznye. 132.

- Csipkebokor. 152.
- Daru. 163–164.
- Delfin. 179–180.
- Denevér. 182.
- Disznó. 207.
- Donátorábrázolás. [MAROSI Ernővel közösen] 232–236.
- Egyszarvú. 306.
- Elefánt. 315.
- Az esztergomi palotakápolna falképei. [VÉGH Jánossal közösen] 450–452.
- Evangélistaszimbólumok. 463–464.
- Fa. 466–467.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XLII, 2004.

- Forgách, Tamás. 317.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XLIII, 2004.

- Franciscus Collensis. 437.
- Franciscus de Futhak (Futaki, Ferenc). 437.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 32. 2004. 135–180, 435–436.

Szent Erzsébet kódexei Cividáléban. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000.* Előszó, szerk. BODNÁR Szilvia et al. Bp., MTA MKI–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 73–84.

## 2005

- AH*, 33. 2005.
- A Képes Krónika 19. századi másolata. A Bicsérdy-kódex. 363–382.
- Szemle [rovat szerkesztése]. 225–238, 503–526.

Lovagi torna Antwerpenben 1494-ben. In: *Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. RÉTHELYI Orsolya et al. Bp., BTM, 2005. [URBACH Zsuzsával közösen] 155–158.

Tournament in Antwerp in 1494. In: *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521–1531.* [Exhibition Catalogue] Ed. Orsolya RÉTHELYI et al. Bp., BTM, 2005. [With Zsuzsa URBACH] 169–172.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, III, 2005.

- Fecske. [A szerkesztővel közösen] 34.
- Fogoly. 147.
- Főnix. 191–192.
- Fügefa. 229.
- Galamb. 240–242.
- Gerle, gerlice. [A szerkesztővel közösen] 266–267.
- Gólya. 285.
- Gránátalma. 350–351.
- Griff. 365–366.
- Gyík. 388.
- Gyöngyvirág. 416.
- Hal. 483.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, IV, 2005.

- Hangya. 29.
- Harkály. 38–39.
- Hárpia. [A szerkesztővel közösen] 43–44.
- Hercules. 114–115.
- Hermelin. 116.
- Holló. 160.
- Izsóp. 394.
- Jégmadár. 443.

Mátyás király ferences missaléja. In: *A ferences lelkiesség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára.* Szerk. ŐZE Sándor–MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. Bp., Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség–Pilis-szabá, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2005. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák 1./2.) II. 865–874.

## 2006

Hoffmann Edith (1888–1945). *Enigma*, No. 47. 13. 2006. 205–217.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, V, 2006.

- Kagyló. 27.
- Kakas. [A szerkesztővel közösen] 30–31.
- Kecse. 260–261.
- Kentaur. 297.
- Képes Krónika. [KULCSÁR Péterrel közösen] 300–301.
- Kerub. 367.
- Keselyű. [A szerkesztővel közösen] 369.

– Kígyó. [Pócs Évával közösen] 391–392.

– Kódexfestés. 465–466.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, VI, 2006.

- Korall. [PANDUR Ildikóval közösen] 57–59.
- Kos. 84.
- Kosztolányi falképei. 86–87.
- Könyvdíszítés 1.: kódexek. 123–132.
- Körte. 220.
- Középkori könyvfestészet. 247–260.
- Krokodil. [A szerkesztővel közösen] 321–322.
- Kutya. 336–337.
- Lepke. [A szerkesztővel közösen] 489.

*Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Sopron.* Hrsg. Edit MADAS. In Verbindung mit Judit LAUF NOBILIS, Gábor SARBAK, András VIZKELETY. Unter Mitwirkung von [...] Tünde WEHLI. Bp., Akadémiai, 2006. (Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae 5.) – 600, 32, XX.

Prayer Book. In: *Art Treasures in the Palace of the Hungarian Academy of Sciences.* Ed. Edit ANDRÁS–Éva BICSKEI–Gábor György PAPP. Bp., Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences–Veszprém, Hungarian Pictures, 2006. 83–85.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, XLVIII, 2006.

- Gallus magnus, Schreiber, Paulinermönch. 145.
- Garay, Pál. 502.

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–Leipzig, Saur, LI, 2006.

- Georgius Derthar. 518.
- Georgius Kathedralis et Institoris. 518–519.
- Georgius de Kezmarkt (G. de Kesmark). 519.

*Sigismundus rex et imperator. Art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg 1387–1437.* Catalogue de l'exposition [...] Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art. Sous la direction de Imre TAKÁCS. Mainz, Philipp von Zabern, 2006.

- Anneau sigillaire de Sigismond de Luxembourg en tant que margrave de Brandebourg. 180.
- La Bulle d'or de l'empereur Charles IV. 58–59.



- Bulle d'or de roi des Romains de Sigismond de Luxembourg. 185–186.
- Bulle d'or de Sigismond de Luxembourg, empereur. [avec François REINERT] 186
- Charte avec le sceau de Charles de Durazzo, roi de Naples et de Hongrie. 61.
- Charte de Ladislas V avec le double sceau. [avec György RÁCZ] 64–65.
- Cinquième sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 185.
- Premier sceau de majesté de Sigismond de Luxembourg en tant que roi de Hongrie. 180.
- Premier sceau intermédiaire de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 181.
- Premier sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 181.
- Psalterium cum cantu. 598.
- Quatrième sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 182.
- Sceau de majesté de roi des Romains de Sigismond de Luxembourg. 184.
- Sceau de vicaire de l'Empire romain germanique de Sigismond de Luxembourg. 183.
- Sceau de prince de Schweidnitz de Sigismond de Luxembourg. 185.
- Sceau du tribunal curial de roi des Romains de Sigismond de Luxembourg. 184–185.
- Sceau équestre de Sigismond de Luxembourg en tant que margrave de Brandebourg. 180.
- Sceau judiciaire impérial du tribunal de la cour de Sigismond de Luxembourg. 189.
- Sceau secret de roi des Romains de Sigismond de Luxembourg. 184.
- Sceau secret impérial de Sigismond de Luxembourg. 189.
- Second sceau de majesté de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 183–184.
- Second sceau intermédiaire de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 183.
- Second sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 182.
- Sixième sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 190.
- Troisième sceau de majesté de roi de Hongrie de l'empereur Sigismond de Luxembourg. 189–190.
- Troisième sceau secret de roi de Hongrie de Sigismond de Luxembourg. 182.
- Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437. Ausstellungskatalog. [...] Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art. Hrsg. Imre TAKÁCS. Mainz, Philipp von Zabern, 2006.*
- Das dritte Majestätssiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 189–190.
- Das dritte Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 182.
- Das erste Majestätssiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 180.
- Das erste mittelgroße Siegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 181.
- Erstes Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 181.
- Das fünfte Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 185.
- Die goldene Bulle Karls IV. 58–59.
- Die goldene Bulle Sigismunds von Luxemburg als Kaiser. [mit François REINERT] 188.
- Die goldene Bulle Sigismunds von Luxemburg als Römischer König. 185–186.
- Das Hofgerichtssiegel Sigismunds von Luxemburg als Kaiser. 189.
- Das Hofgerichtssiegel Sigismunds von Luxemburg als [Römischer] König. 184–185.
- Das Majestätssiegel Sigismunds von Luxemburg als Römischer König. 184.
- Psalterium cum cantu. 598.
- Das Reichsvikariatssiegel Sigismunds von Luxemburg. 183.
- Das Reitersiegel Sigismunds von Luxemburg als Markgraf von Brandenburg. 180.
- Das Ringsiegel Sigismunds von Luxemburg als Markgraf von Brandenburg. 180.
- Das sechste Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 190.
- Das Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als Kaiser. 189.
- Das Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als Römischer König. 184.
- Siegel Sigismunds von Luxemburg als Herzog von Schweidnitz. 185.
- Siegelurkunde des Königs von Neapel und Ungarn, Karl von Durazzo. 61.
- Urkunde König Ladislaus' V. mit Doppelsiegel. [mit György RÁCZ] 64–65.

- Das vierte Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 182.
- Das zweite Majestätssiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 183–184.
- Das zweite mittelgroße Siegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 183.
- Zweites Sekretsiegel Sigismunds von Luxemburg als König von Ungarn. 182.

*Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond király korában 1387–1437.* Kiállítási katalógus. [...] Budapest, Szépművészeti Múzeum–Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art. Szerk. TAKÁCS Imre. Mainz, Philipp von Zabern, 2006.

- Durazzói Károly nápolyi és magyar király pecsétes oklevele. 61.
- Luxemburgi Zsigmond brandenburgi örgróf gyűrűs-pecsétje. 180.
- Luxemburgi Zsigmond brandenburgi örgrófi lovas-pecsétje. 180.
- Luxemburgi Zsigmond császár harmadik magyar királyi felségpecsétje. 189–190.
- Luxemburgi Zsigmond császári titkospecsétje. 189.
- Luxemburgi Zsigmond császári udvari bírósági pecsétje. 189.
- Luxemburgi Zsigmond első magyar királyi felségpecsétje. 180.
- Luxemburgi Zsigmond első magyar királyi középpecsétje. 181.
- Luxemburgi Zsigmond első magyar királyi titkospecsétje. 181.
- Luxemburgi Zsigmond harmadik magyar királyi titkospecsétje. 182.
- Luxemburgi Zsigmond hatodik magyar királyi titkospecsétje. 190.
- Luxemburgi Zsigmond második magyar királyi felségpecsétje. 183–184.
- Luxemburgi Zsigmond második magyar királyi középpecsétje. 183.
- Luxemburgi Zsigmond második magyar királyi titkospecsétje. 182.
- Luxemburgi Zsigmond negyedik magyar királyi titkospecsétje. 182.
- Luxemburgi Zsigmond ötödik magyar királyi titkospecsétje. 185.
- Luxemburgi Zsigmond római birodalmi vikáriusi pecsétje. 183.

- Luxemburgi Zsigmond római császári aranybullája. [François REINERT-vel közösen] 188.
- Luxemburgi Zsigmond római király udvari bírósági pecsétje. 184–185.
- Luxemburgi Zsigmond római királyi aranybullája. 185–186.
- Luxemburgi Zsigmond római királyi felségpecsétje. 184.
- Luxemburgi Zsigmond római királyi titkospecsétje. 184.
- Luxemburgi Zsigmond schweidnitzer hercegi pecsétje. 185.
- IV. Károly császár aranybullája. 58–59.
- V. László király oklevele kettőspecsétjével. [RÁCZ Györggyel közösen] 64–65.
- Psalterium cum cantu. 598.

*Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437.* [ism.] *ÚM*, 17. 2006. 6. 4–7.

„A szülei adták ötet az Istennek és asszonyunk, Szűz Máriának örökké való szolgálatára ...”. A margitszigeti dominikánák konventi pecsétje. In: *Memoriae tradere. Tanulmányok és írások Török József hatvanadik születésnapjára.* Szerk. FÜZES Ádám–LEGEZA László. Bp., Mikes, 2006. 621–630.

## 2007

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, VII, 2007.

- Liba. 21.
- Liliom. 24–25.
- Ló 3.: a ló mint állatszimbólum. 74.
- Lóhere. 79.
- Majom. 252.
- Medve. 358.
- Méh. [A szerkesztővel közösen] 363–364.
- Miniatura. 422–424.

Remete Szent Antal útja Szent Pálhoz. In: *Decus solitudinis. Pálos évszázadok.* Szerk. SARBAK Gábor. Bp., Szent István Társulat, 2007. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák 4/1.) 564–573, [1].

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hrsg. Günter MEISSNER. München–

Leipzig, Saur, LVI, 2007.

– Glosius (Gloss?), Andreas (András). 223.

– Gobil (Selmeci Gobil), Valentinus (Bálint; Walentinus). 336.

Szemle [rovat szerkesztése]. *AH*, 35. 2007. 455–456.

*Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából.* Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, EM, 2007. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 1.)

– [Közreműködés a] Katalógus összesítő jegyzék [elkészítésében]. 293–317.

– Szent Imre herceg élete a kódexfestészetben. 92–95, 212, 279.

*Szent Imre 1000 éve.* Multimédiás DVD-ROM a székesfehérvári millenniumi emlékévk és kiállítás dokumentumairól. Az Adattár és a Katalógust szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, EM, 2007. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 2.)

Adattár:

– Szent Imre képzőművészeti emlékei 1031–1655. [KERNY Teréziával és LÁNGI Józseffel közösen]

– Ikonográfiai szempontból értelmezhető Szent Imre-ábrázolások [KERNY Teréziával és LÁNGI Józseffel közösen] A. 1–120, AE. 01–04, AE. 06–31, AF. 01–23.

Katalógus:

– Kat. 23. Vásári Miklós Decretalisának címlapja.

– Kat. 27. Szent Imre herceg temetése a Képes Krónikából.

– Kat. 29. Szent Imre, Szent István király és Szent László szobrai.

– Kat. 33. Imakönyv az Árpád-házi szent királyok együttesével.

– Kat. 34. A bűnös Konrádról lehullanak a bilincsei Szent Imre sírjánál.

Tanulmánykötet:

– [Közreműködés a] Katalógus összesítő jegyzék [elkészítésében]. 293–317.

– Szent Imre herceg élete a kódexfestészetben. 92–95, 212, 279.

## 2008

*AH*, 36. 2008.

– Dr. Kovács Zoltán: Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár története a 11. századtól 1820-ig. [ism.] 408–410.

– Rozsondai Marianne: A könyvkötés művészetének rövid története. [ism.] 416–420.

– Szemle [rovat szerkesztése]. 393–425.

*Szent Márton kultuszának közép-európai emlékei.* [Kiállítási katalógus.] Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 2008.

– Az aradi Szent Márton társaskáptalan hiteleshelyi pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 27–28.

– Az aradi társaskáptalan hiteleshelyi pecsétje Szent Márton ábrázolásával. [...] 1514-es évszámmal. 28.

– A Magyar Anjou Legendárium Szent Márton életét ábrázoló lapja. 31–33.

– Cudar László pannonhalmi apát (1365–1372) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 38.

– István pannonhalmi apát (1380–1398) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 39.

– Szent Márton ábrázolásai a Pannonhalmi Evangelistariumban. 39–41.

– Római Graduale lapja Szent Márton ábrázolással. 41.

– Zámbo Lőrinc pozsonyi prépost (?–?) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 68.

– A szepesi Szent Márton-társaskáptalan hiteleshelyi pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 75.

– A szepesi Szent Márton-társaskáptalan hiteleshelyi pecsétje Szent Márton ábrázolásával [...] 1285. 75–76.

– Pál szepesi préposthelyettes (1345–?) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 76.

– Himházi Benedek (1364–1387) szepesi prépost (1364–1379) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 76–77.

– Himházi Benedek veszprémi püspök, királynéi kancellár (1379–1387) pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 77–78.

– Himházi Benedek veszprémi püspök, királynéi kancellár pecsétje Szent Márton ábrázolásával. 78–79.

– Missale-töredék Szent Márton-alakos iniciáléval. 104–105.

– Augsburgi imakönyv Szent Márton ábrázolással. 1505. 109.

GOMBOSI Beatrix: *„Köponyegem pedig az én irgalmasságom ...” Köponyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországán.* Szeged, [Szegedi Tudományegyetem BTK] Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008. (Devotio Hungarorum 11.)

– Ajánlás. 11.

– Empfehlung. 13.

*Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490.* Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Bp., BTM, 2008.

- Aranyszájú Szent János szentbeszédei Szent Pál leveleiről. 480–482.
- I. Mátyás király címereslevele Pier Gentile Senili di Montefalco pápai követnek. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 448.
- III. Frigyes német-római császár, magyar király címeradománya a Szentgyörgyi és Bazini családnak. [SÖLCH Miklóssal és SPEKNER Enikővel közösen] 200–202.
- Mátyás király Bodfalvi Bod Szilveszternek, Jánosnak és Gálnak címert adományoz. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 303.
- Mátyás király Nagylucsei Orbán kincstartónak és rokonságának címereslevelet ad. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 279–280.
- Mátyás király Szerdahelyi Nagy Gergelynek és Huszár Péternek címert adományoz. [ÉRSZEGI Gézával közösen] 302–303.
- Petrus Ransanus humanista szellemű történeti munkája Magyarországról. [TRINGLI Istvánnal közösen] 509–510.
- Váradi Péter kalocsai érsek Budán kifestetett kánonjogi kötete. 500.

*Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490.* Exhibition catalogue. Ed. Péter FARBAKY et al. Bp., Budapest History Museum, 2008.

- Grant of arms to the Szentgyörgyi-Bazini family by Frederick III, Holy Roman Emperor. [with Miklós SÖLCH and Enikő SPEKNER] 200–202.
- Grant of arms of King Matthias for Treasurer Orbán Nagylucsei and his relations. [with Géza ÉRSZEGI] 279–280.
- Grant of arms of King Matthias for Gergely Nagy of Szerdahely and Péter Huszár. [with Géza ÉRSZEGI] 302.
- Grant of arms of King Matthias for Szilveszter, János and Gál Bod of Bodfalva. [with Géza ÉRSZEGI] 303.
- Grant of arms of King Matthias for Pier Gentile Senili di Montefalco, Papal Legate. [with Géza ÉRSZEGI] 448.
- Homilies of St John Chrysostom on the letters of Saint Paul. 480–482.
- Canonical book of Péter Váradi, Archbishop of Kalocsa, illuminated in Buda. 500.
- Petrus Ransanus' history of Hungary written in the Humanist spirit. [with István TRINGLI] 509–510.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon.* Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, VIII, 2008.

- Nád. 61.
- Napgyík. 123.
- Napraforgó. 126.
- Narancsfa. 144–145.
- Nősirom. 248–249.
- Nyúl. 280.
- Oklevéldíszítés. 299–300.
- Olajfa. 303.
- Oroszlán. 331–334.
- Ökör. 427.
- Ökörfarkkóró. 427.
- Őz. 477.

*Mátyás király. Magyarország a reneszánsz hajnalán.* [Kiállítási katalógus.] Bev. MADAS Edit. Szerk. [és a tétel-leírások egy részét írta] BIBOR Máté János. Bp., ELTE Egyetemi Könyvtár, 2008. (Kiállítások az Egyetemi Könyvtárban 2.)

- Bod-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 88.
- Bonfini műve Heltai Gáspár átdolgozásában. [KULCSÁR Péterrel közösen] 53–54.
- Cicero beszéde[i] Verres ellen – corvina. 30–31.
- Cicero Művei – Vitéz János (?) jegyzeteivel. 43–44.
- Cornides-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 83–84.
- Esztergomi rítusú misekönyv – Budán készült reneszánsz kötésben. [ROZSONDAI Marianne-nal közösen] 62–63.
- Eusebios műve arról, hogy a keresztények helyesen járnak el, ha a zsidóságot többre becsülik a pogányságnál – corvina. 33–34.
- Eusebios világtörténete és Prosper hozzá írott folytatása – corvina. 32–33.
- Görög nyelvű evangéliumos könyv Janus Pannonius tulajdonából. 17.
- Gyógyászati kézikönyv Vitéz János (?) jegyzeteivel. 44.
- Gyümölcsöskert – Temesvári Pelbárt prédikációi. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 69.
- Hunyadi Mátyás törvénykönyve. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 48.
- Ismeretlen mester, Jézus születése – XV. századi rézmetszet. 95–96.
- Ismeretlen szerző apostolregénye – corvina Vitéz János jegyzeteivel. 31–32.



- Iulius Caesar művei – corvina Vitéz János jegyzeteivel. [ROZSONDAI Marianne-nal közösen] 36–37.
  - Kánonjogi ősnymotatvány – Várad Páter tulajdonából. [BOROSS Klárával közösen] 19–20.
  - Könyvecse az szent apostoloknak méltóságokról és dicsőségekről – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 85–86.
  - Latin nyelvkönyv – Pier Paolo Vergerio bejegyzésével. 13.
  - A lövöldi kolostorban Máté testvér által másolt kódex. 67.
  - Magyarország György értekezése a törökök viszonyairól, szokásairól és gonoszságáról. [KULCSÁR Péterrel közösen] 93–94.
  - Nagy Sándor viselt dolgai – Beatrix királyné tulajdonából. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 45–46.
  - (Nagy Szent) Albert, Az ásványokról – Vitéz János jegyzeteivel. 42–43.
  - Nádor-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 80–81.
  - Ősnymotatvány III. Frigyes tulajdonából. 56–57.
  - Pálos breviárium. [F. ROMHÁNYI Beatrixszal közösen] 76–77.
  - Pálos misekönyv. [F. ROMHÁNYI Beatrixszal közösen] 77–79.
  - Példák könyve – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 82–83.
  - A római császárok élete Hadrianustól Numerianusig (117–283) – corvina. 34–35.
  - Római császárok életrajzai – Francesco Sforza milánói herceg tulajdonából, Vitéz János (?) jegyzeteivel. 41.
  - Római császárokat dicsőítő versek – corvina (?) Vitéz János jegyzeteivel. 37–38.
  - Sándor-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 87.
  - Silius Italicus eposza a II. pun háborúról – corvina. 35–36.
  - Suetonius császár-életrajzai – corvina (?) Vitéz János jegyzeteivel. 38–39.
  - Szent Ágoston műve a budai királyi kápolna könyvtárából. 60–61.
  - Szent Jeromos Levelei – Hadnagy Bálint kiegészítésével. 75–76.
  - Tacitus, Évkönyvek; Korunk története – corvina Vitéz János jegyzeteivel. 14–15.
  - Terentius komédiái és életrajza – Vitéz János jegyzeteivel. 14.
  - Természettudományi munka – idősebb Henckel János tulajdonából. 61.
  - Tertullianus cáfolja, hogy a Biblia Ó- és Újszövetsége között ellentét van – corvina Vitéz János jegyzeteivel. 16.
  - Theophrastos növényteni munkája – corvina. 28–30.
  - A Thuróczy-krónika augsburgi kiadása. [BOROSS Klárával és BIBOR Máté Jánossal közösen] 50–51.
  - A Thuróczy-krónika brünni kiadása. [BOROSS Klárával és BIBOR Máté Jánossal közösen] 49–50.
  - A Trója-regény Nagyváradon készített másolata. 59.
  - Az üdvösség szekere – Laskai Osvát szentbeszédei. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 70.
  - Vegyes tartalmú kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 59–60.
  - Vitruvius, Tíz könyv az építészetéről – Francesco Sforza milánói herceg tulajdonából, Vitéz János (?) jegyzeteivel. 41–42.
  - Werbőczy Hármaskönyve – a címlapon Hunyadi Mátyás arcképével. [KULCSÁR Péterrel közösen] 65–66.
  - Weszprémi-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 88–90.
  - Winkler-kódex – nyelvemlék. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 81–82.
- „Quomodo beata virgo medicat ipsum”. *Arrabona*, 46. 2008. 1. 415–428.
- Változtatlan utánnyomás: 2009.
- Szakács Béla Zsolt: A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei. [ism.] *BUKSZ*, 20. 2008. 75–79.
- Das Verhältnis von Schrift und Bild in ungarischen Handschriften vor 1300. In: *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du moyen âge. Actes XVe Colloque du Comité International de Paléographie latine. (Vienne, 13–17 Septembre 2005)*. Ed. Otto KRESTEN–Franz LACKNER. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008. (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse Denkschriften, 364; Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters 4/5.) 99–112 [mit László VESZPRÉMY].

## 2009

A királyportrék titka. Wehli Tünde a Képes Krónikáról. [Riporter:] MÁTRAHÁZI Zsuzsa. *Könyvhét*, 13. 2009. 592–593.

Köpeny és kard. Szent Márton a kódexfestészetben.

In: *A Szent Márton-kutatás legújabb eredményei*. Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 2009. 64–73.

„Látjátok feleim...!” *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig*. [Kiállítási katalógus.] Bev., szerk. MADAS Edit. Bp., OSZK, 2009.

- A Barlám és Jozafát legenda. 332.
- Cornides-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 284–285.
- Az Érsekújvári Kódex illusztrációi. Könyvfestés a margitszigeti dominikánák kolostorában 1530 körül. 159–172.
- Hat apostol a bántornyai templom szentélyében. 374.
- Kinizsi Pál tumbájának oldallapjáról készült litográfia. 379.
- Könyvecse az szent apostoloknak méltóságokról. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 338.
- A lövöldi Szent Mihály főangyal tiszteletére szentelt karthauzi konvent pecsétje. 376.
- A lövöldi Szent Mihály karthauzi templom és kolostor látképe a karthauzi rend elterjedését ábrázoló triptychonon. 375.
- A margitszigeti (Szűz Mária, illetve Nyulak szigete) Domonkos-rendi apácák Boldogságos Szűz Mária konventjének pecsétje. 319.
- Mátyás király aranypecsétje. 377.
- Nádor-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 291.
- Az óbudai klarissza-templom és kolostor alaprajza. 326.
- Példák könyve. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 280–281.
- Sándor-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 304.
- Szent Kristóf-szobor Klastrompusztáról. 334.
- Wespriemi-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 294.
- Winkler-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] 308.

+  
A kiállításon nem volt látható, és így annak katalógusában sem szerepel, de az OSZK *Magyar nyelvemlékek* honlapján megtalálható:

- Bod-kódex. [BIBOR Máté Jánossal közösen] [<http://nyelvemlekek.oszk.hu/adatlap/bodkodex>, legutóbb le-  
töltve 2013. április 30.]

*Magyar művelődéstörténeti lexikon*. Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, IX, 2009.

- Pálma. 14–15.
- Papagáj. 41.
- Párduc. [A szerkesztővel közösen] 63.

- Páva. [A szerkesztővel közösen] 79.
- Pelikán. 115–116.
- Rák. [A szerkesztővel közösen] 355.

László VESZPRÉMY–Tünde WEHLI: *The Book of Illuminated Chronicle*. Preface by István MONOK. Photos by József HAPÁK. Bp., Kossuth–National Széchényi Library, 2009.

- The Illuminated Chronicle from the Point of View of Illuminations. 37–43.
- Presentation of codex through its illuminations. 44–193.

VESZPRÉMY László, WEHLI Tünde: *A Képes Krónika könyve*. Előszó MONOK István. Fényk. HAPÁK József. Bp., Kossuth–OSZK, 2009.

- A Képes Krónika könyvfestészeti szempontból. 37–43.
- A kódex könyvfestészeti bemutatása. 44–193.

## 2010

Beatrix királyné – bibliofil vagy olvasó. In: *„...de még szebb a színház”. Írások Belitska-Scholz Hedvig emlékére*. Szerk. SOMORJAI Olga. Bp., Argumentum, 2010. 200–206, [7].

„Cuius hec est exemplaris figuratio”. Questions about an illustrated page from the Tolhopff Corvina. In: *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Eds Livia VARGA et al. Bp., [MTA MKI], 2010. 405–412.

Die Fahrt des heiligen Antonius des Eremiten zu Paul dem ersten Eremiten. In: *Der Paulinerorden. Geschichte – Geist – Kultur*. Hrsg. Gábor SARBÁK. Bp., Szent István Társulat, 2010. (Művelődéstörténeti műhely. Tagungen zur Ordengeschichte 4/2.) 465–474.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon*. Főszerk. KÖSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, X, 2010.

- Róka. 117–118.
- Rózsa. 172–174.
- Sárkány. [Pócs Évával közösen] 223–226.
- Sas. [A szerkesztővel közösen] 243–244.
- Scriptor. 272–274.
- Scriptorium. 274–275.
- Skorpió. 341–342.
- Strucc. 394.
- Süvetei falképek. 412.

- Szalamandra. 442.
- Szamár. 447–448.
- Szamóca. 448–449.
- Szarvas. 475–476.

A pesti belvárosi plébániatemplom újabban feltárt és restaurált falképe. A trónoló Mária, ölében a gyermek Jézussal. *Műemlékvédelem*, 54. 2010. 413–417.

### 2011

Károly Róbert ábrázolása a Képes Krónikában. In: *Károly Róbert és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, EM, 2011. (Magyar királyok és Székesfehérvár 2.; A székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai 6.) 111–126, 215.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon*. Főszerk. KŐSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, XI, 2011.

- Szegfű. 28.
- Szfinx. 207.
- Szirén. 236.
- Szőlőfürt. 313–314.
- Szőlőtő. 317–318.
- Tengelic. 469.

*Magyar művelődéstörténeti lexikon*. Főszerk. KŐSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, XII, 2011.

- Tölgyfa. 99.
- Tövis. 130.
- Tulipán. 163–164.
- Virág. 445–446.

Művészettörténeti megjegyzések a kiállított könyvekről. *Az [ELTE] Egyetemi Könyvtár Évkönyvei*, 14–15. 2011. 333–343, 401–407.

### 2012

Bogay Tamás és Johannes Aquila. *AH*, 38. 2012. 341–357.

A három Ernuszt. *BUKSZ*, 24. 2012. 142–151.

Magyar művelődéstörténeti lexikon. Főszerk. KŐSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Bp., Balassi, XIII, 2012.

- Zalka-antifonále. [Czagány Zsuzsával közösen] 64–66.
- +
- Hippokamposz. 373.

### 2013

A kódex illusztrációi. In: *Érsekújvári Kódex 1529–1531. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata*. Kiad. HAADER Lea. Bev. H. L., MADAS Edit. Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet–MTA Könyvtára–Tinta, 2012 [! 2013], 16–17.

Újabb kutatások az Assisi-beli magyarországi ferences kódex iniciáléi körül. In: *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a rend lelkiségéről, történeti hivatásáról és kulturális-művészeti szerepéről*. Szerk. MEDGYES S. Norbert–ÖTVÖS István–ÖZE Sándor. Bp., Írott Szó Alapítvány–Magyar Napló, 2013. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák 8/2.) II. 772–782.

### Pótlások

Psalterium cum canticis, MS 382. In: *Zsoltároskönyv MS 382*. [DVD-ROM] Előszó: BABEL Balázs, ed. GRÓCZ Zita–SAJÓ Tamás–Antonio Bernat VISTARINI. Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár–Studiolum, 2006. (Kalocsa kincsei 1.) A kiadványon a szöveg angol, német és spanyol nyelven is olvasható.\*

Petrus Lombardus: Glossa in epistolas beati Pauli, MS 371. In: *Petrus Lombardus glosszái Pál apostol leveleihez, MS 371*. [DVD-ROM] Előszó: BABEL Balázs, ed. GRÓCZ Zita–SAJÓ Tamás–Antonio Bernat VISTARINI. Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár–Studiolum, 2007. (Kalocsa kincsei 2.) A kiadványon a szöveg angol, német és spanyol nyelven is olvasható.

Összeállította Bibor Máté János

\* Ez a leírás nem autopszia, hanem másodlagos források alapján készült.

## Helynévmutató

**Aachen** 147

Åbo *lásd* Turku

**Aix-en-Provence** 89

Alba Iulia *lásd* Gyulafehérvár

**Amiens** 155

Annaba *lásd* Hippó

Antakya *lásd* Antiochia

**Antiochia** (Antiokeia, Antakya) 112

Antiokeia *lásd* Antiochia

**Aquileia** 117, 174

Aquincum *lásd* Óbuda

**Arnótfalva** (Arnutovce, Höfchen, Szlovákia) 236, 238–241

Arnutovce *lásd* Arnótfalva

**Assisi** 206, 207, 231, 232

**Athén** (Athēnai) 77

Athēnai *lásd* Athén

**Augsburg** 55, 148, 150, 161

**Avignon** 18, 24–26, 227, 231–233

Bābil *lásd* Babilon

**Babilon** (Bābil) 183

**Bajna** 222

Bāle *lásd* Bazel

**Bamberg** 146, 149, 150

Bardejov *lásd* Bártfa

**Bari** 84

**Bártfa** (Bardejov, Bartfeld, Szlovákia) 54–56, 240

Bartfeld *lásd* Bártfa

Basel *lásd* Bazel

**Bazel** (Basel, Bāle) 93, 130

**Beauvais** 77

**Bécs** (Wien) 51, 58, 62–64, 74, 78, 91, 93, 101–103, 121, 125, 128–134, 138, 140–143, 146, 149, 150, 155, 171, 172, 200, 221, 222, 238, 239

**Bécsújhely** (Wiener Neustadt) 102, 231

**Berlin** 31, 106, 155, 176

**Bern** 92, 122, 238

**Berzéte** (Brzotín, Szlovákia) 213

**Beszterce** (Bistrița, Bistritz, Románia) 143

Bet Lehem *lásd* Betlehem

**Betlehem** (Bet Lehem) 44, 147, 149

**Bét-Seán** 44

Beuthen *lásd* Bytom

Bistrița *lásd* Beszterce

Bistritz *lásd* Beszterce

**Bizánc** (Konstantinápoly) 44, 74, 83, 88, 101, 106, 109, 110–112, 121

**Bologna** 231

**Boroszló** (Wrocław, Breslau) 117, 119

**Böde-Zalaszentmihályfa** (Hottó) 156

Braller *lásd* Brulya

Brașov *lásd* Brassó

**Brassó** (Brașov, Kronstadt, Románia) 143, 165

Bratislava *lásd* Pozsony

**Braunschweig** 56

Breslau *lásd* Boroszló

Brno *lásd* Brünn

Bruiu *lásd* Brulya

**Brulya** (Bruiu, Braller, Románia) 240

**Brünn** (Brno) 98, 161, 163, 164, 199

**Bryn Athyn** 205

Brzotín *lásd* Berzéte

**Buda** 37, 39, 44, 48, 50–52, 58, 61, 117, 120, 121, 143, 163–168, 171, 172, 175, 190–193, 212, 220, 231

**Budapest** 91, 93, 125, 140, 163–170

**Bytom** (Beuthen) 191

**Cambridge** 228

**Chartres** 158

**Chicago** 59

Chiraleș *lásd* Kerlés

**Chur** 239

Cisnădie *lásd* Nagydísznód

**Cîteaux** 158

**Clairvaux** 158

Cluj-Napoca *lásd* Kolozsvár

**Csaroda** 202, 203, 209–211

**Csempeszkopács** 156

**Cserkút** 203

**Csetnek** (Štítňik, Szlovákia) 213

**Damásd** 193

**Detroit** 33

Domanjševci *lásd* Domokosfa

**Domonkosfa** (Domanjševci, Szlovénia) 156

**Dömös** 69, 220

Dubrovnik *lásd* Raguza

Dulcigno *lásd* Dulcinó

**Dulcinó** (Ulcinj, Dulcigno) 222

**Dunaföldvár** 220

**Ecsed** 172

**Edessza** (Urfa) 109, 111

**Eger** 52, 67, 69, 71, 73, 77–81, 116, 118, 119, 121, 221

**Enying** 165

**Eperjes** (Prešov, Preschau, Szlovákia) 121

**Esztergom** 44, 64, 67, 79, 80, 114–122, 140, 167, 170–172, 188, 220, 221, 230, 236

**Fabriano** 232

**Fáncs** 163

**Ferrara** 44, 51, 52, 79, 101, 102, 163, 238

**Firenze** 9, 13, 15, 28, 84, 97, 163, 164, 239

**Frankfurt am Main** 98

**Friuli** 174

**Fulda** 76

**Gerény** (Horjani, Ungvár / Uzshorod, Ukrajna) 203, 207, 210, 211

**Gerse** 165, 170

**Gimes** (Jelenec, Szlovákia) 142

Gnesen *lásd* Gniezno

**Gniezno** (Gnesen) 115, 146

**Graz** 148, 149

**Groningen** 31



Großwardein *lásd* Nagyvárad  
**Gubbio** 32

**Gyöngyös** 192

**Gyulafehérvár** (Alba Iulia, Keist, Románia) 80

Haho *lásd* Hahuli

**Hahuli** (Khakhuli, Haho) 107

**Halberstadt** 71

**Hegyhátszentmárton** 156

**Heiligenkreuz** 148, 150, 176, 179

Heltau *lásd* Nagydisznód

Hensdorf *lásd* Szepesjánosfalva

**Herzogenburg** 55

**Hildesheim** 71

**Hippó** (Annaba) 29, 228, 229

**Hont** 220

Horjani *lásd* Gerény

Höfchen *lásd* Arnótfalva

**Hradec Králové** 115

**Ingolstadt** 103

**Innsbruck** 93

Izmit *lásd* Nicomedia

**Ják** 155, 156

Jánosfalva *lásd* Szepesjánosfalva

Jánovce *lásd* Szepesjánosfalva

Jelenec *lásd* Gimes

**Jeruzsálem** (Jerusalájjim) 56, 57, 183

Kalnik *lásd* Kemlék

**Kalocsa** 80, 142

Kameňany *lásd* Kövi

Kaschau *lásd* Kassa

**Kassa** (Košice, Kaschau, Szlovákia) 63, 85, 240

Keist *lásd* Gyulafehérvár

**Kemlék** (Kalnik, Horvátország) 213

**Kerlés** (Chiraleș, Kirielleis, Románia) 86

Khakhuli *lásd* Hahuli

Kirchdrauf *lásd* Szepesváralja

Kirielleis *lásd* Kerlés

**Kisszeben** (Sabinov, Zebeň, Szlovákia) 54, 55, 58–60

Klausenburg *lásd* Kolozsvár

Klosterbruck / Kloster Louka *lásd*

Loucký klášter / Klášter v Louce

**Kolozsvár** (Cluj-Napoca, Klausenburg, Románia) 143, 165, 166

Komárno *lásd* Komárom

**Komárom** (Komárno, Komorn) 63, 191

Komorn *lásd* Komárom

Konstantinápoly *lásd* Bizánc

**Konstanz** 130, 131

**Korsendonck** 151

Košice *lásd* Kassa

**Köln** 147, 238

**Kövi** (Kameňany, Szlovákia) 212

**Krakkó** (Kraków) 58, 87, 115, 146

Kraków *lásd* Krakkó

Kronstadt *lásd* Brassó

**Kutná Hora** (Kuttenberg) 118

Kuttenberg *lásd* Kutná Hora

**Laon** 157

**Laskod** 202, 203, 207–211

Laterán *lásd* Róma / Vatikán

Leipzig *lásd* Lipcse

**Leon** 59

Leutschau *lásd* Lőcse

Levoča *lásd* Lőcse

**Lilienfeld** 148, 150

**Lipcse** (Leipzig) 63

Lisboa *lásd* Lisszabon

**Lisszabon** (Lisboa) 32

**Ljubljana** 55

**Lodi** 48, 50, 51, 52

**London** 97

**Lónya** 203–207, 209–211

**Loreto** 222

**Loucký klášter / Klášter v Louce** (Klosterbruck / Kloster Louka, Znojmo, Znaim) 49

**Lőcse** (Levoča, Leutschau, Szlovákia) 236, 240

**Lövöld** 125, 149, 150

**Lublin** 151

**Lubló** / Ólubló (Stará Ľubovňa, Szlovákia) 101

**Lucca** 232

**Lucera** 41

**Luxemburg** 91, 191

**Lübeck** 146

**Madocsa** 48, 49

**Magdalensberg** 55

**Magdeburg** 117

**Maihingen** 179

**Mainz** 76, 91, 150

**Majk** 223

**Margitsziget** (Nyulak szigete) 37–39, 41

**Márokpapi** 211

**Marseille** 44

**Mártonfalva** (Metiș, Martinsdorf, Románia) 166

Matejovce *lásd* Mateóc

**Mateóc** (Matejovce, Matzdorf, Szlovákia) 237

Matzdorf *lásd* Mateóc

**Meaux** 158

**Medgyes** (Mediaș, Mediasch, Románia) 143

Mediaș *lásd* Medgyes

Mediasch *lásd* Medgyes

**Melk** 102, 126, 129–131, 133, 134, 148, 150, 151

**Melta** 38, 39

**Memmingen** 239

**Ménfő** (Ménfőcsanak, Győr) 86, 88

**Metz** 76

**Milano** 48, 50, 51, 101, 104

**Mladá Boleslav** 118

**Modena** 50

**Mogyoród** 86, 88

**Mondsee** 151

**Monza** 118

**Muhi** 35

**Muzsla** 220

**München** 103, 160, 209, 221

**Nagydisznód** (Cisnădie, Heltau, Románia) 241

**Nagyszeben** (Sibiu, Hermannstadt, Románia) 143

**Nagyszombat** (Trnava, Tyrnau, Szlovákia) 116, 121, 143, 172, 220, 221

**Nagyvárad, Várad** (Oradea, Großwardein, Velký Varadín, Románia) 103, 104, 137, 172, 188, 190–193

Napoli *lásd* Nápoly

**Nápoly** (Napoli) 41, 44, 79, 84, 85, 89, 188–190, 193, 231

**Neuberg an der Mürz** 55

Neuthal *lásd* Spitalič

Neutra *lásd* Nyitra

**New York** 122

**Nicomedia** (Izmit) 59

**Nikápoly** (Nikopol) 95

Nikopol *lásd* Nikápoly

Nin *lásd* Nona

**Ninive** 183

Nitra *lásd* Nyitra

**Nona** (Nin) 38, 39

**Nürnberg** 49, 58, 98, 117, 239, 240

**Nyitra** (Nitra, Neutra, Szlovákia) 171, 221–223

**Ober-St. Veit** 239

**Óbuda** (Aquincum) 73, 80

Olmütz *lásd* Olomouc

**Olomouc** (Olmütz) 115–117, 119–121

Oradea *lásd* Nagyvárád

**Ostia** 229

**Padova** 147, 216

**Palazze** 204

Palagy Komarivci *lásd* Palágykomoróc

**Palágykomoróc** (Palagy Komarivci, Ukrajna) 203, 208–211

Paris *lásd* Párizs

**Párizs** (Paris) 24, 44, 48, 158, 227

**Passau** 117, 128, 131, 132, 146

**Pécs** 67, 69–71, 80, 117

**Pécsvárád** 71

**Pelsőc** (Plešivec, Szlovákia) 212–219

**Perugia** 232

**Pest** 143, 171, 233

**Petershausen** 130

**Piacenza** 51

**Pisa** 232

Plešivec *lásd* Pelsőc

**Pontigny** 158

**Poroszló** 193

**Pozsony** (Bratislava, Pressburg, Szlovákia) 18, 22, 24, 26, 64, 101, 115, 117, 121, 140, 167–172, 192, 193, 221, 222, 231

**Prága** (Praha) 22–26, 58, 65, 101–104, 114–121, 146, 195–197, 200

Praha *lásd* Prága

**Prato** 32

Preschau *lásd* Eperjes

Prešov *lásd* Eperjes

Pressburg *lásd* Pozsony

**Raguza** (Dubrovnik) 102, 138, 140

**Rajk** 222

**Rákony** 220, 221

**Ravenna** 155

**Rein** (Reun) 150

Reun *lásd* Rein

**Rieti** 230

Roma *lásd* Róma

**Róma** (Roma) 9–12, 16, 44, 49, 94, 97, 101, 106, 112, 126, 130, 131, 151, 155, 163, 175, 183, 190, 199, 204, 221–224, 230, 233, 238

Rosenau *lásd* Rozsnyó

**Roudnice nad Labem** 22, 26

**Rouge Cloître** 151

**Rozgony** (Rozhanovce, Szlovákia) 82, 85

Rozhanovce *lásd* Rozgony

Rožňava *lásd* Rozsnyó

**Rozsnyó** (Rožňava, Rosenau, Szlovákia) 213

Sabinov *lásd* Kisszeben

Sachsendorf *lásd* Zólyomszászfalu

Sălacea *lásd* Szalacs

**Salt Lake City** 31

**Salzburg** 117, 148

**San Gimignano** 32

**Sankt Lambrecht** 150, 155

**Sáregres** 163

Sásová *lásd* Zólyomszászfalu

Sathmar *lásd* Szatmár

Satu Mare *lásd* Szatmár

**Schallaburg** 49

**Schmalkalden** 63, 65

Schweidnitz *lásd* Świdnica

Scythopolis *lásd* Bét-Seán

**Seitz** (Žiče, Szlovénia) 148–150

Šiba *lásd* Szekcsőalja

**Sieciechów** 150, 151

**Siena** 32, 35, 93–97, 204

**Sinai** 111

**Sitke** 156

Skalica *lásd* Szakolca

Skalitz *lásd* Szakolca

Smrečany *lásd* Szmrecsány

**Somlósőzlős** 156

**Somogytúr** 156

**Somogyvár** 68

**Sopron** 124–128, 131–134, 146, 213

**Söflingen** 239

Spalato *lásd* Split

Spišská Kapitula *lásd* Szepeshely

Spišské Podhradie *lásd* Szepesvárálja

**Spitalič** (Neuthal, Szlovénia) 155

**Split** (Spalato) 189, 231

**Spoletto** 204

Stará Lubovňa *lásd* Lubló / Ólubló

Staré *lásd* Sztára

Štítník *lásd* Csetnek

**Stralsund** 209

**Strassburg** 97, 146

**Stuttgart** 179

**Subiaco** 130

**Świdnica** (Schweidnitz) 240

**Szakolca** (Skalica, Skalitz, Szlovákia) 159

**Szalacs** (Sălacea, Románia) 191

**Szalka** 220

**Szatmár** (Satu Mare, Sathmar, Románia) 193

**Szeged** 203

**Szekcsőalja** (Šiba, Szlovákia) 240

**Székesfehérvár, Fehérvár** 68, 69, 80, 190, 191, 233

**Szekszárd** 52

Szentgyörgymező *lásd* Esztergom

Szenttamás *lásd* Esztergom

**Szepeshely** (Spišská Kapitula, Zipser Kapitél, Szlovákia) 236, 237

**Szepesjánosfalva** (Jánosfalva, Jánovce, Hensdorf, Szlovákia) 236

**Szepesvárálja** (Spišské Podhradie, Kirchdrauf, Szlovákia) 236

**Szmrecsány** (Smrečany, Szlovákia) 236

**Szomor-Somodorpuszta** 73

**Sztára** (Staré, Szlovákia) 61

**Tegernsee** 151

**Temesvár** (Timișoara, Temeswar, Románia) 191, 192

Temeswar *lásd* Temesvár

Timișoara *lásd* Temesvár

**Tolna** 163

**Toulouse** 25

**Tournai** 155

**Tournus** 75

**Tours** 76

Trakai *lásd* Troky

Trau *lásd* Trogir

Trenčín *lásd* Trencsén

**Trencsén** (Trenčín, Trentschin, Szlovákia) 221

Trentschin *lásd* Trencsén

**Treviso** 32

**Trier** 74

**Trogir** (Trau) 190

**Troky** (Trakai) 101

Turku (Åbo) 146

Ulcinj *lásd* Dulcinó

**Ulm** 239

Urfa *lásd* Edessza

**Vámosatya** 211

Várad *lásd* Nagyvárad

**Varsó** (Warszawa) 138, 140, 142

**Vasalja-Pinkaszentkirály** 156

Vatikán *lásd* Róma

**Velence** (Venezia) 14, 31, 39, 117, 146, 159, 163, 179, 238, 239

Venezia *lásd* Velence

**Veszprém** 35, 37–42, 166, 206, 207

**Vienne** 232

**Visegrád** 191–194, 233

**Vorau** 21

**Vyšehrad** 22

**Vyšší Brod** 148, 150

Warszawa *lásd* Varsó

Wien *lásd* Bécs

Wiener Neustadt *lásd* Bécsújhely

**Wilhering** 150

Wrocław *lásd* Boroszló

Zadar *lásd* Zára

**Zágráb** (Zagreb) 26, 116, 117, 119, 190, 193

Zagreb *lásd* Zágráb

**Zalaháshágy** 156

**Zalavár** 68

**Zára** (Zadar) 38

Zeben *lásd* Kisszeben

Žiče *lásd* Seitz

Zípsér Kapitél *lásd* Szepeshely

**Zólyomszászfalu** (Sásová, Sachsen-dorf, ma Besztercebánya, Szlovákia) 55, 57

**Zürich** 84

*Összeállította Boreczky Anna  
és Papp Gábor György*

## Kódexmutató

ANTWERPEN, Musée Plantin-Moretus  
**Cod. M 15:** 199

AUGSBURG, Universitätsbibliothek  
**Hs. II. 1. fol. 191:** 179

BALTIMORE, Walters Art Gallery  
**Ms. 304:** 31

BERKELEY, University of California,  
Bancroft Library  
**f2MSA2M21300–37:** 210

BERLIN, Staatsbibliothek Preussischer  
Kulturbesitz

**Ms. germ. fol. 479:** 200

**Ms. germ fol. 947:** 174–187

BERN, Burgerbibliothek  
**Mss. h. h. I. 1:** 92  
**Mss. h. h. I. 16:** 92

BERN, Ernst Boehlen gyűjteménye  
**Ms. 1505 ES** (jelenleg ismeretlen  
helyen): 122

BOSTON, Public Library  
**Ms. Med. 120:** 49

BRATISLAVA, Archív mesta Bratislavy  
**EC Lad 2/48–49:** 163–173  
**EC Lad 4:** 171  
**EC Lad 6:** 163–173

BRATISLAVA, Slovenský národný archív  
**Kapitulská knižnica 4:** 171

BRUXELLES, Bibliothèque Royale  
**Cod. (I) 982:** 147, 151

BUDAPEST, Egyetemi Könyvtár  
**Cod. Lat. 118:** 125  
**Cod. Lat. 119:** 125  
**Cod. Lat. 121:** 125  
**Cod. Lat. 122:** 125

BUDAPEST, MTA Könyvtár, Kézirattár  
**K 45:** 145

BUDAPEST, Országos Széchényi  
Könyvtár  
**Cod. Germ. 48:** 147–150  
**Cod. Germ. 53:** 174–187  
**Cod. Lat. 17:** 147, 148, 150  
**Cod. Lat. 78:** 18–27

**Cod. Lat. 281:** 48  
**Cod. Lat. 404:** 82–90, 160, 161  
**Cod. Lat. 424:** 48  
**Cod. Lat. 431:** 147, 148, 150  
**Cod. Lat. 446:** 50–52  
**Cod. Lat. 544:** 175, 177, 179, 180, 186  
**Cod. Lat. 555:** 195–201  
**Töredékek: A 23/3:** 163–173

CIVIDALE DEL FRIULI, Museo Archeologico Nazionale  
**Cod. CXXXVII:** 56

ESZTERGOM, Főszékesegyházi Könyvtár  
**Ms. I. 1:** 117  
**Ms. I. 3:** 114–123  
**Ms. I. 3b:** 163–173  
**Ms. I. 3c:** 122  
**Ms. 3b:** 117

FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale  
**Ms. pal. 766:** 96

FRANKFURT AM MAIN, Museum für Angewandte Kunst  
**LM 219, 220, 221:** 177, 179, 180, 182, 185, 186

FRANKFURT AM MAIN, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg  
**Cod. germ. 12:** 177, 179–181, 183, 184

GIRONA, Museu Diocesà  
**MD 273:** 197, 199

GRAZ, Universitätsbibliothek  
**Cod. Lat. 977:** 150  
**Cod. Lat. 1239:** 148–150

HEIDELBERG, Universitätsbibliothek  
**Cod. Pal. Germ. 156:** 98

HEILIGENKREUZ, Stiftsbibliothek  
**Cod. 13:** 147, 150

HRADEC KRÁLOVÉ, Muzeum východních Čech

**Hr 2 (II A 2, B VIII, 40):** 115  
**Hr 6 (II A 6, B1, 43):** 114, 118

ISTANBUL, Top Kapi Seray  
**2429:** 117

KARLSRUHE, Badische Landesbibliothek  
**Cod. E. M. 11:** 95

KASSEL, Gesamthochschul-Bibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt  
**2<sup>o</sup> Ms. astron. 1:** 200

KRAKÓW, Archiv O. Praed.  
**Cod. R XV 35:** 151

LILIENFELD, Stiftsbibliothek  
**Cod. 60:** 147, 150

LONDON, The British Library  
**Ms. Arundel 33:** 150

**Ms. Cotton Julius E. IV, Article 6:** 92, 95

LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum  
**Ms. 68:** 94, 97

MADRID, Biblioteca Nacional  
**Cod. 5. 3. N. 2:** 109

MARTIN, Slovenská Národná knižnica, Archív literatúry a umenia  
**J 324:** 174–187

MELK, Stiftsbibliothek  
**Cod. 676:** 147, 150  
**Cod. 1693:** 132  
**Cod. 1708:** 179  
**Cod. 1824:** 151

MLADÁ BOLESLAV, Okrešni muzeum  
**II. A 1:** 114, 118, 119

MONTECASSINO, Biblioteca dell' Abbazia

**Cod. 132:** 76, 77, 78

MOSZKVA, Állami Történeti Múzeum  
**Cod. 382:** 111

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek  
**Clm 175:** 48, 50  
**Clm 294:** 50  
**Clm 627:** 48, 50  
**Clm 721:** 179  
**Clm 826:** 200  
**Clm 8482:** 100–105  
**Clm 15903:** 56  
**Clm 18624:** 147, 151  
**Clm 21590:** 147

NAPOLI, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III  
**Ms. VII. B. 4:** 44

NELAHOZEVES, Lobkowiczská knihovna  
**VI Fb 25:** 199

NEW YORK, Metropolitan Museum  
**1994.516:** 210

NEW YORK, Pierpont Morgan Library  
**G. 7:** 51  
**M. 360. 1–26:** 210  
**M. 499:** 111  
**M. 672-5:** 59

NORFOLK, Holkham Hall  
**Ms. 18:** 48

NÜRNBERG, Staatsbibliothek  
**Ms. Solg. 31. 2<sup>o</sup>:** 49

OLOMOUČ, Státní Archiv Domské a Kapitolni Knihovna  
**Cod. Lat. C. O. 330:** 120

OLOMOUČ, Státní Vedecká Knihovna  
**M III 7/1 I 7 = I a 7:** 116  
**M IV. 1:** 49

PADOVA, Biblioteca Universitaria  
**Cod. Lat. 1622:** 147, 151



PARIS, Bibliothèque Mazarine

**Cod. Lat. 1733:** 147, 151

PARIS, Bibliothèque nationale de France

**Lat. 486:** 25

**Lat. 2129:** 44–53

**Lat. 3473:** 179

**Lat. 4237:** 92

**Lat. 11935:** 24

**Nouv. Acq. Lat. 2577:** 179

PARIS, Musée du Louvre

**RF29940:** 210

PRAHA, Knihovna Metropolitní kapituly

**A2:** 22

**A3:** 22

PRAHA, Knihovna Národního muzea

**XIII D 27:** 195

**XV A6:** 26

PRAHA, Národní knihovna České republiky

**XII G 1:** 151

**XIII H 3d:** 195

PRAHA, Univerzitní knihovna

**XII A 21:** 119

**XIII 5 c:** 120

REIN (REUN), Stiftsbibliothek

**Cod. 69:** 147, 150

ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana

**Cod. Ottob. 479:** 175, 177, 179, 180, 186

**Cod. Ross. 259:** 24

**Cod. Ross. 304:** 25

**Cod. Vat. Lat. 3867:** 75

**Cod. Vat. Lat. 3225:** 75

**Cod. Vat. Lat. 8541:** 210

ST. GALLEN, Kantonsbibliothek

**Vad. Slg. Ms. 1000:** 179

SCHLÄGL, Stiftsbibliothek O. Praem.

**146, Cpl. 78:** 179

SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati

**Manoscritti, T. I. 1:** 39, 43

SOPRON, Győr–Moson–Sopron Megye Soproni Levéltára

**Fragm. 135–141:** 124–135

**Fragm. 142–149:** 124–135

**Fragm. 150–163:** 124–135

**Fragm. 165:** 132

**Fragm. 178–179:** 132

**Fragm. 317–324:** 128

SPIŠSKA KAPITULA, Knižnica Spišskej Kapituly

**Ms. Mus. 1:** 117

STUTTGART, Württembergische Landesbibliothek

**Cod. theol. et philos. fol. 100:** 179

SZENTPÉTERVÁR, Ermitázs

**16930–16934:** 210

VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana

**Ms. 2796 (Cod. Marc. Lat. VIII, 2):** 48–50

**Ms. I. 49, 2282:** 175, 179

VORAU, Stiftsbibliothek

**Cod. 259:** 21–24, 26

WARSZAWA, Biblioteka Narodowa

**Ms. 3316:** 151

**Ms. 8041:** 151

**Ms. III. 8056:** 230

WEIMAR, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Thüringische Landesbibliothek)

**Ms. Fol. 18:** 151

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek

Sammlung von Handschriften und alten Drucken

**Cod. Lat. 24:** 48

**Cod. Lat. 326:** 59, 151

**Cod. Lat. 832:** 147, 150

**Cod. Lat. 1850:** 197, 198

**Cod. Lat. 3662:** 147, 151

**Cod. Lat. 4970:** 133

**Cod. 13975:** 92, 97

**Ms. Ser. Nov. 2619:** 59

Musiksammlung

**Hs. 15501:** 118

WIEN, Schottenstift

**Cod. 41 (Hübl 40):** 134

**Cod. 312 (Hübl 405):** 134

**Cod. 327 (Hübl 307):** 132, 134

WILHERING, Stiftsbibliothek

**Cod. 27:** 150

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibliothek

**Cod. Guelf. 1.6.5. Aug. 2°:** 175, 177, 179, 186

**Cod. 84. 1. Aug. 2°:** 48

ZÜRICH, Zentralbibliothek

**Ms. A 120:** 92

Összeállította Boreczky Anna

# ars hungarica 2013

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXIX. évfolyam

3.



# Tartalom

## Bevezető

András Edit–Hornyik Sándor: Kritikai elméletek és lokalitás .....	273
---	-----

## Tanulmányok

Tatai Erzsébet: A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával. Háztartási munkát reprezentáló kortárs műalkotások.....	279
Junghaus Tímea: Az episztemikus engedetlenség. Omara dekolonizált <i>Kék sorozata</i> .....	302
András Edit: Férfias nemzet, férfias háború, férfias művészet. Maszkulinitás és nacionalizmus (Kis Varsó: <i>Lélekben tomboló háború</i> ) .....	318
Turai Hedvig: A tabudöntés elmarad. Holokauszt-emlékezet és művészet (Major János: <i>Scharf Móric emlékezete</i> ) .....	334
Hornyik Sándor: A spektakulum foglyai. Birkás Ákos és a képek háborúja .....	348
Timár Katalin: <i>Abolition du travail aliéné</i> . A munka értelmezése és funkciója a kultúratudományok nézőpontjából (Csákány István: <i>Szellemtartás</i> ).....	363
Maja and Reuben Fowkes: Tamás Kaszás's Art Laboratory: Anticipating Collapse, Practicing Survival.....	379

## Recenziók

Tatai Erzsébet: A gyakorlattól a diszkurzusig ( <i>Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény</i> ) .....	392
Turai Hedvig: Valami történt (Kékesi Zoltán: <i>Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben</i> ).....	395
Fehér Dávid: Idegen elmélet és lokális kontextus (Hornyik Sándor: <i>Idegének egy bűnös városban</i> ).....	398





# Kritikai elméletek és lokalitás

A tudás termelése és a tudásról, annak jelentéséről, működéséről való gondolkodás az elmúlt ötven-hatvan évben jelentős változásokon ment keresztül, ami a művészettörténetet sem hagyta érintetlenül. A hetvenes–nyolcvanas években az angolszász területeken megjelent a „kritikai” és az „új” művészettörténet elmélete és gyakorlata.<sup>1</sup> A humántudományok felől érkező kritikai impulzusok és az új társadalom- és tudományelméletek kikezdték a kanonizált művészettörténetet is, ami nemcsak a művészet fogalmának és intézményének újraértékelését eredményezte, hanem a tudománytörténet újraolvasását is maga után vonta. Az európai kezdetek után a marxizmus, a pszichoanalízis és a feminista kritika eszköztárának alkalmazása az USA hatalmas egyetemi életében talált a legtermékenyebb táptalajra – nem függetlenül a hatvanas években felerősödő feminista és polgárjogi mozgalmaktól, de attól sem, hogy az avantgárd művészethez hasonló módon az USA a művészettörténetben is át akarta venni a stafétabotot az öreg kontinenstől. Az új, kritikai művészettörténet amerikai sikertörténete ezen túl annak is köszönhető, hogy az ottani akadémiai élet kifejezetten kompetitív, és ráadásul „szolgáltató” jellegű. Magára valamit is adó egyetem ugyanis nem engedheti meg, hogy ne kövesse, netán ignorálja a diskurzust, avagy professzorai révén ne formálja azt látványosan és innovatívan. Ráadásul ezen a gazdag és hibrid amerikai táptalajon már az ötvenes években sarjadni kezdtek azok a művészeti és képzőművészeti kezdeményezések is, amelyek nemcsak a klasszikus, hanem a modern művészet fogalmát és intézményrendszerét is átírták a konceptuális művészettől az új típusú, „közérdekű” (*new genre public art*) „művészeti” gyakorlatokig ívelően, amelyek már annak tudatában működnek, hogy nem pusztán reprodukálják vagy reprezentálják a társadalmi, politikai és tudományos aktivitást, hanem tevékenyen részt is vállalnak abban, mely reflexivitás többek között a kritikai teóriák és gyakorlatok egyik kritériuma.<sup>2</sup>

A művészettörténetnek így az elmúlt ötven-hatvan évben nemcsak a diszciplináris „helye”, hanem a tárgya is megváltozott.<sup>3</sup> E változásokkal függ össze az is, hogy a magas művészet és az esztétika korábbi primátusa számos egyetemen és kutatóhelyen átadta helyét a tágabb értelemben felfogott tárgyi és vizuális kultúra interdiszciplináris kutatásának, amely

<sup>1</sup> *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung.* Hrsg. Martin WARNEKE. Gütersloh, Bertelsmann, 1970; Kurt W. FORSTER: *Critical History of Art, or Transfiguration of Values?* *New Literary History*, 4. 1972. 1. 459–470; *The New Art History.* Eds. Frances BORZELLO–A. L. REES. London, Camden Press, 1986; Jonathan HARRIS: *The New Art History. A Critical Introduction.* London, Routledge, 2001.

<sup>2</sup> Suzanne LACEY: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art.* Seattle, Bay Press, 1995; Grant KESTER: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art.* Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2004.

<sup>3</sup> Donald PREZIOSI: *The Art of Art History. A Critical Anthology.* Oxford, Oxford University Press, 1998.

közel sem csak a kortárs művészetet érintette, hanem kiterjedt az uralkodói reprezentációtól és a főúri gyűjteményektől a politikai propagandáig és a globalizáció kritikájáig.<sup>4</sup> A művészettörténet is olyan tudománnyá vált, amely Niccolò Machiavelli, Karl Marx, Lukács György, Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Gramsci, Michel Foucault, Louis Althusser, Judith Butler, Jacques Rancière és Giorgio Agamben nyomdokain nem kerülheti meg a hatalom és a hatalomgyakorlás alapvető és zsigeri perspektíváinak tanulmányozását.

Ebben a diffúz perspektívában válik igazán plasztikussá az is, hogy a művészeti produktum, a vizuális reprezentáció mindig és minden körülmények között politikai tett, legyen szó akár köztéri megbízásról, akár a műterem magányában festett képről, vagy akár egy személyes naplójegyzetről. Ha pedig politikai tetről van szó, akkor a művészeti alkotás nem értelmezhető pusztán formai és stílári konvenciók alapján, sőt maguk az esztétikai alapokon álló formai és stílári konvenciók is „politikai” tettek minősülnek és elemzésre szorulnak. Ez egyfajta behatárolt, de körülírható pozíció elfoglalását jelenti a változó hatalmi erőviszonyok mindenkori konstellációjában, szemben valamilyen apolitikus, állandó és érdektelen univerzális tudás tételezésével az elméletben és a gyakorlatban. Egykoron erre a feladatra, a „politikai”, társadalmi érintettség letapogtatására dolgozták ki az ikonológia módszerét, és ilyen intenciók szerint alkalmazták a társadalomtörténet, a művészetszociológia és az ideológiakritika metodikáját is a művészettörténetben. Mégis újabb és újabb forradalmak és fordulatok deklarálására volt szükség ahhoz, hogy ne kopjon meg az eredeti kritikai él, és ne menjenek veszendőbe a leírások útvesztőjében a kritikai meglátások. Egészen pontosan azok a meglátások szorulnak folyamatos ápolásra és gondozásra, amelyek nem pusztán egy „testetlen”, ikonografikus képkultúra hagyományán belül jelölik ki a művek helyét, hanem visszaillesztik azokat a társadalom testébe. Ezen igény újbóli előtérbe kerülése és tudatossága tette szükségessé a gondolkodásmód kritikai jelzővel való ellátását és elkülönítését az önmagába záródó, a társadalmi folyamatok felett lebegő, s „autonómiát” tételező „üveggyöngyjátéktól”.

A kritikai él és önreflexivitás „sürgősségénél” fogva a „kritikai elmélet” fogalma maga is folyamatosan változik, és egyre inkább kikerül Marx, Adorno és Marcuse „frankfurti” örökségének árnyékából.<sup>5</sup> E változás legfontosabb sarokpontjai, vagy inkább menekülési útvonalai a hatalom fogalmának és értelmezésének mentén tapinthatók ki a leginkább. A kritikai elmélet ugyanis egyre személyesebbé vált az idők során, egyre inkább kivált, vagy inkább kiszökött az ember egyetemes és androgün fogalmának tudományos gettójából. Marx és Freud nyomán még a fiatal Michel Foucault és a fiatal Jacques Lacan is igyekezett enciklopédikus értelemben kezelni az ember tudományát, de a feminista kritika és a *Gender Studies* (majd annak nyomdokain a *Queer Studies*) nagyon gyorsan hibridizálta és a maga képére formálta Foucault és Lacan egymásra sem igazán hasonlító univerzális Emberét.<sup>6</sup> Valamikor a hatvanas években ez az „egyetemes” tudás

<sup>4</sup> *Visual Culture. Images and Interpretations*. Eds. Norman BRYSON–Michael ANN HOLLY–Keith MOXEY. Hanover–London, Wesleyan University Press, 1994.

<sup>5</sup> Max HORKHEIMER: Hagományos és kritikai elmélet. In: *Tény, érték, ideológia*. Szerk. PAPP Zsolt. Budapest, Gondolat, 1976. 43–116; Max HORKHEIMER–Theodor W. ADORNO: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. BAYER József–GERÉBY György–GLAVINA Zsuzsa–VÖRÖS T. Károly. Budapest, Atlantisz, 1990; Lois TYSON: *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*. London, Routledge, 1998; *Visual Culture. The Reader*. Eds. Jessica EVANS–Stuart HALL. London, Sage, 1999.

<sup>6</sup> Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest, Osiris, 2000; Jacques LACAN: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1964.

lelepleződött mint a fehér, angolszász, protestáns férfi által a saját képére formált domináns tudás, amelyből mindenféle más hang, kultúra, tudás kirekesztődött.

Az új kritikai elméletek megjelenését a hatvanas–hetvenes években a kisebbségi kultúrák megjelenésével és önérvényesítésével szokás összekötni. Tudományos konszenzus van afelől, hogy a feminizmus volt a zászlóvivője a folyamatnak, amely nemcsak új tudományos diszciplínának (*Gender Studies, Women's Studies, Men's Studies, Postcolonial Studies* etc.) és új egyetemi tantervek megjelenését generálta, hanem a kritikai gondolkodás és a megsokasodott szubjektumpozíciók a hagyományos társadalom- és történelemtudományt is erodálták, annak szemléletváltását stimulálták, és bizonyos részterületek (*Holocaust Studies, Nationalism Studies, Transology* etc.) „kiválását”, illetve önállóodását eredményezték. A szigorúan vett empiriától való elszakadás önreflexivitással járt együtt, amely a természetesnek és adottnak tételezett entitások történelmileg, társadalmilag eltérő, konstruált voltát és diszkurzív jellegét tételezte. A fehér, középosztálybeli feminizmus későbbi kritikája a női nézőpontú tudás osztódását és a különböző feminizmusok létrejöttét eredményezte, majd e diskurzus további kiterjesztésével a nem fehér bőrű (afrikai-amerikai, latino) és nem heteroszexuális férfi és nő számos, korábban arctalan és hangtalan figurája is artikulálta a maga specifikus nézőpontját és tudását. Remélhetőleg lassan eljutunk – mindenfajta populizmustól mentesen – a magyar, roma, leszbikus, művész, nő vizuális kultúrájának adekvát értelmezéséhez is.

A társadalmi nemi szerepek problematizálásával párhuzamosan a humántudományokon belül a hatalmi szerepek megítélése is erőteljesen átalakult: az osztályok helyét ugyanis átvették a kultúrák és a szubkultúrák, illetve a gazdasági élet materiális és immateriális struktúrái. Ha a társadalmi nemi szerepeket tudományosan leginkább az én pszichológiája és pszichoanalízise felől alakították át, akkor a nemzetek, a népek és a rasszok politikai és kulturális differenciálása során az etnológia és az antropológia eredményeit kell kiemelnünk. Miközben persze az is igaz, hogy a posztkolonialista perspektívát a legerőteljesebben formáló Frantz Fanonra és Edward Saidra legalább annyira hatott Lacan és Foucault, mint Claude Lévi-Strauss és Marcel Mauss munkássága.<sup>7</sup> Lacantól és Foucault-tól ráadásul még azt is meg lehetett tanulni, hogy az ismeretek elmélete legalább annyira függ a leírt ismeretektől, mint magától a leírás nyelvéből. Az persze már egy másik kérdés, hogy ők miként tanulták ezt meg Sigmund Freudtól és Friedrich Nietzsche-től, akiknek szintén megvoltak a maguk mesterei egészen Platónig és Arisztotelészig visszamenően.

A filozófia és az ismeretelmélet „nyelvi fordulatát” általában Richard Rortyhoz szokták kötni, aki a német filozófiai hagyomány pragmatikus vizsgálata során jutott el a filozófia nyelvelméleti fordulatának kinyilatkoztatásához.<sup>8</sup> Létezik azonban a nyelvi fordulatnak egy tágabb értelmezése is, ahol az irodalomelméleti dekonstrukció (Jacques Derrida, Paul de Man)<sup>9</sup> és a tudományfilozófiai konstruktivizmus (Thomas Kuhn, Paul Feyerabend, Bruno Latour)<sup>10</sup> tapasza-

<sup>7</sup> Frantz FANON: *Peau noire, masques blancs*. Paris, Gallimard, 1952; Edward SAID: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Budapest, Európa, 2000.

<sup>8</sup> *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Ed. Richard RORTY. Chicago, University of Chicago Press, 1967.

<sup>9</sup> Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Ford. MOLNÁR Miklós. Párizs, Magyar Műhely–Szombathely, Életünk, 1991; Paul de MAN: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

<sup>10</sup> Thomas S. KUHN: *A tudományos forradalmak szervezete*. Ford. BIRÓ Dániel. Budapest, Gondolat, 1984; Paul FEYERABEND: *A módszer*

lata alapján jutunk el oda, hogy a történelmi és a művészettörténeti „tény”-ek a tudományos eredményekhez és az irodalmi művekhez igen hasonló konstrukciók. Hayden White-tal szólva a „tény”-eket valaki, valamilyen intenció és valamilyen rendszer szerint szinte mindig cselekményesíti (*enplotment*), ami nemcsak egy nyelv, hanem egy bizonyos sztori, egy bizonyos narratíva használatára is utal.<sup>11</sup> A kritikus, avagy a kritikai művészettörténész feladata pedig nem más, mint hogy ezeket a „tény”-eket (ezeket a narratívákat és nyelveket) dekonstruálja, felmutassa azok rejtett mozgatórugóit, a velük kapcsolatos vágyakat és ambíciókat, amelyeket a tudományos, művészeti „objektivitás” igénye és retorikája eltakar, továbbá lokalizálja a művek helyét a művészet és a politika egymással összefonódó számtalan története között.<sup>12</sup>

Ezt a munkát az általunk képviselt tudományos paradigma (Kuhn), illetve az általunk megélt tudás (Haraway)<sup>13</sup> felől egyaránt nevezhetjük kritikai elméletnek. Ugyanakkor a „tudás”, a „nyelv” és a „kultúra” elmélete és gyakorlata is afelé mutat, hogy a magyarországi kritikai elmélet – miközben lokalizálódik, és jó esetben a hazai közegben is diskurzust generál – más lesz, mint a többi. Amikor erre gondolunk, vagy éppen erről gondolkodunk, akkor jön be igazán erőteljesen a teóriába a tudás és a hatalom mátrixa mellett annak primér eszköze: a nyelv, illetve maga a fordítás gyakorlata, amely mindig is, és már eleve interpretáció és legitimáció.<sup>14</sup> A magyar (nyelvű) kritikai elméletnek ugyanis valahogyan reflektálnia kell arra, hogy képviselői annak gyakorlatát nem az USA-ban, és nem az Egyesült Királyságban folytatják, de még csak nem is a világ valamelyik globalizált metropoliszában egy iMac előtt, hanem legjobb esetben is „közbül”, félúton New York és Budapest között, de leginkább Budapesten, Pécsen, Szegeden, Debrecenben vagy Zebegényben, ahol elsősorban a magyar, illetve a magyarországi művészet és kultúra eseményeinek elemzését várja el tőle a tudományos szcéna.

A kritikai elméletek lokalizálása korántsem egyszerű feladat; az *Ars Hungarica* e számának szerkesztői és szerzői már csak területi okoknál fogva és a sporadikus előzmények miatt sem mernének erre vállalkozni. Létezik azonban nálunk is egy bizonyos hallgatolagos tudás a tekintetben, hogy mi számít kritikai elméletnek, és mit értünk lokalitáson. Ez a hallgatolagos tudás természetesen maga is diffúz, helyzete és állapota sem írható le egykönnyen. Mi mégis erre a „magyar” tudásra építünk, és ezt a tudást próbáljuk meg körvonalaizni a művészettörténet térnumán belül. Ha már lokalitásról és lokalizációról van szó, azt is érdemes ismételtelen leszögezni, hogy ma már a művészettörténet helye nem olyan egyértelmű a humántudományok rendszerében, mint ahogy azt az akadémiai osztályok rendszere sugallja. Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának léte az adminisztratív megfontolásokon túl azt is sugallja, hogy a képzőművészet története összeolvasható a zene, az irodalom, a néprajz, a filozófia és a történetírás

ellen. Ford. MESTERHÁZI Miklós–MIKLÓS Tamás–TARNÓCZY Gabriella. Budapest, Atlantisz, 2002; Bruno LATOUR: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. Ford. GECSE Ottó. Budapest, Osiris, 1999.

<sup>11</sup> Hayden WHITE: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. Ahogy Foucault-n át felsejlik Nietzsche és Platon, úgy White-on át is láthatóvá válik Giambattista Vico és Arisztotelész.

<sup>12</sup> A művészettörténet „nyelvi fordulat”-ához kiváló bevezető: Robert S. NELSON–Richard SHIFF: *Critical Terms for Art History*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.

<sup>13</sup> Donna J. HARAWAY: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 17. 1988. 4. 575–599.

<sup>14</sup> Boris BUDEN: Cultural Translation. Why it is important and where to start with it. Lásd <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en> (letöltés ideje 2013. október 24.).

történeteivel és elméleteivel. És a sort nyugodtan lehetne folytatni a szociológia és a pszichológia irányában; már csak azért is, mert az új, kritikai művészettörténet a hatvanas évek Német Szövetségi Köztársaságában és a hetvenes évek Egyesült Királyságában éppen a társadalomelmélet és a pszichoanalízis irányából kapta a legerőteljesebb elméleti impulzusokat.

Az *Ars Hungarica* jelenlegi tematikus számában a *Kritikai elméletek* munkacsoport mutatkozik be esettanulmányokkal. Az egyes tanulmányok célja az, hogy valamilyen kritikai elmélet(ek) segítségével elemezzen egy modern vagy kortárs művészeti produktumot, amely magán viseli keletkezésének helyét és körülményeit. A hét szövegben felvonultatott kritikai elméletek természetesen nem adnak ki egy nagy Kritikai Elméletet; nemcsak azért, mert a kötet tanulmányai nem fedik le az össze kurrens kritikai elméletet (a posztstrukturalizmust, a dekonstrukciót vagy a pszichoanalízist csak érintőlegesen vagy áttételesen használják az írók, míg további elméletek említésre sem kerülnek), hanem azért sem, mert az univerzális érvényű, nagy elméletek, az átfogó narratívák kora leáldozott. A tudás termelésében napjainkban éppen a lokalitáson van a hangsúly, hiszen a globális struktúrák működése csak „glokális” kontextusban értelmezhető és prognosztizálható, ami létérdeke nemcsak az ökológiának és az ökonómiának, hanem az olyan kritikai és kreatív praxisnak is, amelyben az egykor volt „művészet” „művész”-einek meg kell találniuk a maguk helyét, ha fenn akarnak maradni a kultúra felszínén. Más szóval, régióink, és benne a szűkebb pátria művészete csak akkor válik láthatóvá, értelmezhetővé és egyáltalán érdekessé a külvilág számára, ha azon a nyelven beszélünk róla, amelyen manapság művészetről beszélnek szerte a világban.

Nehézséget jelent, hogy míg a kritikai teóriák szülőföldjén, avagy olyan területeken, amelyek hamar felvették az aktuális és ennyiben releváns közbeszéd fonalát, azaz hamar bekapcsolódtak a párbeszédbe, adott tudásként tételezhetik az egyes elméletek körül folyó diskurzusokat, addig nálunk nemcsak hogy esetlegesen lefordított, s hézagos tudásra támaszkodhatnak az egyes szerzők, de diskurzus sem igazán létezik e teóriák és azok lokális adaptálása kapcsán. Minthogy a művészettörténészek közül is csak egy szűk kör követi az elméleti diskurzus alakulását, illetve használja a kritikai elméletek módszereit, a művészettörténészek többsége számára idegen ez a terület, ami szükségessé tette az egyes diszciplínák kialakulásának, kérdésfelvetéseinek vázlatos bemutatását is. Az egyes kritikai teóriák nem válnak el hermetikusan egymástól, egymásból nőttek ki, vagy egymásra reflektálnak, az interdiszciplinaritás lényegi elemük, ami a tematikus szám tanulmányaiban is leképeződik. Van olyan szerző, aki a kritikai kultúrákutatás eszköztárát ötvözi a feminista kritikával (Timár Katalin), míg más feminista kritikával illeti a nemzet és a nacionalizmus fogalmát (András Edit), miközben egy harmadik szerző a történettudomány és az eszmetörténet olyan vidékein mozog, amely a történelem egy adott fejezetének (a holokausztnak) a kutatásához mozgósította a *Gender Studies*, a történelem és a pszichológia eszköztárát (Turai Hedvig). Van, aki a fennálló tudományos és kulturális rend dekonstrukciója felől közelít a posztkolonialista kultúra produktumainak leírásához (Junghaus Tímea), vagy éppen az immateriális, kreatív munka fogalmának adaptálására tesz kísérletet (Timár Katalin, Maja és Reuben Fowkes), míg más a női háztartási munkával foglalkozó művek elemzéséhez használja a feminista művészettörténet-írás eszközeit (Tatai Erzsébet). Mindez együtt jár azzal is, hogy le kell fordítani (szó szerint és átvitt értelemben is) és lokalizálni kell az angol-



szász, a spanyol, vagy éppen az olasz elméletet a magyarországi kulturális, politikai és antropológiai viszonyokra. Ehhez képest a képek képtudományi (Hornyik Sándor) vagy fotóelméleti szituálása látszólag egyszerű feladatnak tűnik, már ha nem számolunk a fordítás aktusának összetettségével, hiszen maguk a művészek, a képalkotók is fordítanak, és az sem mindegy, hogy milyen nyelvből teszik ezt, hiszen a magyar művészet története megírható lenne akár a „fordítás” kultúrtörténeteként is a latintól a németen és a francián át az angolig.

A sokszoros fordításból adódóan a lokalizálás tehát talán még összetettebb és diffúzabb kérdés, mint a kritika maga. Viszont sikerekre csak a kettő ötvözésével lehet számítani, ahogy ezt a kortárs magyar vizuális kultúra olyan elismerései is mutatják, mint a magyar nemzeti pavilonnak járó 2007-es velencei Arany Oroszlán,<sup>15</sup> Ősz Gábor 2010-es nagydíja a legjelentősebb európai fotókiállításon, a Paris Photón, vagy Mundruczó Kornél és Kocsis Ágnes szereplése Cannes-ban.<sup>16</sup> De ebbe az irányba mutatnak azok a globális jelenségek is, hogy olyan közép-kelet-európai képzőművészeti teoretikusok (Piotr Piotrowski, Artur Żmijewski, WHW kurátori csoport) érnek el komoly nemzetközi sikereket, akik számot vetnek a posztoszocialista, illetve posztkommunista helyzettel,<sup>17</sup> és számvetésüket valamilyen kritikai nyelven, valamilyen kritikai teória mentén fogalmazzák meg, és képesek arra, hogy személyes ízt adjanak az egyre személytelenebb és professzionálisabb kritikai elméletnek.<sup>18</sup> Erre a belátásra alapozunk, amikor közreadjuk írásainkat – egy olyan közegben, amely meglehetősen bizalmatlanul és elutasítóan viszonyul a kritikai teóriákhoz –, abban a reményben, hogy tanulmányainkkal és a felhasznált teóriák magyar nyelvű irodalmának összegyűjtésével, továbbá az ezekre alapozó könyvek recenziálásával felkelthetjük az érdeklődést ezen új megközelítések iránt, illetve stimulálhatjuk a kritikai elméletek megismerését, és diskurzust generálhatunk ezen elméletek hazai művészetre való alkalmazásával.

András Edit–Hornyik Sándor

<sup>15</sup> Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című kiállításának kurátora Timár Katalin volt.

<sup>16</sup> Mundruczó 2008-ban a *Delta* című filmjéért kapta a FIPRESCI díjat, Kocsis pedig 2010-ben a *Pál Adrienné*ért. Tarr Béla jórészt egész életművére kapta a 2011-es Ezüst Medvét a *Torinói lóért*.

<sup>17</sup> Boris BUDEN: *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2009; Boris GROYS: *The Communist Postscript*. London, Verso, 2009; Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion Books, 2012.

<sup>18</sup> Żmijewski a 2012-es Berlini Biennále kurátora volt, a *What, How, and for Whom* kollektíva (Ana Dević, Sabina Sabolović, Nataša Ilić és Ivet Ćurlin) pedig a 2009-es Isztambuli Biennáléé.

Tatai Erzsébet

# A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával

## *Háztartási munkát reprezentáló kortárs műalkotások*

Ez a tanulmány a gender szempontú műértelmezés relevanciáját igyekszik megvilágítani. Első része elméleti, a második gyakorlati: magyarországi műalkotások elemzése. Olyan művek közül választottam, amelyek szinte felkínálják a gender szempontú értelmezést. Nem törekedtem a munkák teljes körű elemzésére, azoknak csupán egy-egy aspektusára mutatok rá.

### **Miért van szükség *Gender Studies*ra?**

Bár a globális szinten tengernyi irodalma van már a társadalmi nemek tudományának (*Gender Studies*) és Magyarországon a feminista elméleteknél valamennyire szalonképesebbnek tűnik, a hazai művészettudományokban még mindig marginálisnak számít. Épp ezért szükséges hangsúlyozni, hogy a társadalmi nemek tudománya segít feltárni és értelmezni<sup>1</sup> (1) általában a nemek viszonyát, (2) speciálisan (a) a vizuális kultúrában a társadalmi nemek reprezentációját és (b) a vizuális művészetek területén – különösen a kortárs művészetben – műalkotások olyan üzeneteit, amelyek enélkül láthatatlanok, megközelíthetetlenek, érthetetlenek lennének.

A posztstrukturalista kritikai elméletek térnyerése és a karteziánus egyéniség halála<sup>2</sup> óta a művészet egyetemességének mítosza szertefoszlott, a társadalmi nemek tudományának szakértői körében nem vitatott a nemek (nők, férfiak, transzneműek) társadalmi konstrukciója – ahogy a többi társadalmi, etnikai, faji, nemzeti identitásé sem. (Bár abban a tekintetben nincs konszenzus, vajon a biológiai nem meghatározó-e, avagy az csupán olyan alap, amelyre a társadalmi nem ráépül, vagy a biológiai nem is a társadalmi nem erőterében konstruálódik.)<sup>3</sup> A nő és a férfi nem egyszer s mindenkorra adott minőségekkel rendelkező kategóriák többé. Szocializációnk során sajátítjuk el és használjuk a „férfiasság”, illetve a „nőiesség” kultúránként és koronként változó kódjait;<sup>4</sup> a társadalmi nemek a társadalmi cselek-

Tatai Erzsébet, PhD  
Művészettörténész, kurátor  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
Kutatói területe: társadalmi nemi szerepek,  
feminista kritika, kortárs művészet,  
konceptuális művészet  
E-mail: tatai.erzsebet@btk.mta.hu  
Website: www.arthist.mta.hu

Erzsébet Tatai PhD  
Art historian, curator  
Institute of Art History, RCH, HAS  
Research field: gender, feminist criticism,  
contemporary art, conceptual art

<sup>1</sup> Joan WALLACH SCOTT: Társadalmi nem (gender): a történeti elemzés hasznos kategóriája. Ford. GRESKOVITS Endre. In: *Van-e a nőknek történelmük?* Szerk. Joan WALLACH SCOTT. Budapest, Balassi, 2001. 126–160.

<sup>2</sup> Roland BARTHES: A szerző halála. Ford. BABARCZY Eszter. In: Roland BARTHES: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 50–55.

<sup>3</sup> Thomas LAQUEUR: *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. SZABÓ Valéria–TÓTH László–BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2002.

<sup>4</sup> HADAS Miklós: *A férfiasság kódjai*. Budapest, Balassi, 2010.

vések sorozataként performatív módon<sup>5</sup> formálódnak meg szerepelvárásoknak, „előírásoknak” megfelelően – vagy azokkal olykor éppen ellentmondásban. Legyen szó hivatásról, társadalmi szerepkörökről, feladatokról, munkáról, a kommunikáció viselkedésmintáiról, öltözködésről, testnyelvről, mimikáról, sminkről – harmadlagos nemi jellegekről. Nem csupán a (nemi) szerepek és bizonyos karakterjegyek, de voltaképp az egész szubjektum is performatív aktusok során keletkezik. „[A] tágabb értelemben vett szubjektum (a szubjektum mint személy vagy egyén) más és más performatív folyamatok során lesz alannya, illetve tárggyá – »valakivé« (a szűkebb értelemben vett szubjektummá, azaz nyelvtani alannya és ágenssé) vagy »senkivé«. Egyszerűen fogalmazva azt mondhatjuk, hogy az lesz »valaki«, akit a megszólító ideológia mint jelöletlen Egyiket alanyként rögzít. Kultúrkörünkben tipikusan isten a »valaki«: abszolút Ágens és abszolút Alany. A logocentrizmus eredetpontjának tekinthető Ótestamentumban a Mindenható...”<sup>6</sup> A férfi alanyi pozícióját már 1949-ben identifikálja Simone de Beauvoir: „A nőt a férfihoz képest szokták meghatározni és jellemezni, a férfit nem a nőhöz viszonyítva, ő a lényeges, a nő a lényegtelen. A férfi a Szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik.”<sup>7</sup>

A férfi és nő megkülönböztetése azonban, ahogy más, bináris megkülönböztetések sem semlegesek és ártatlanok, hanem a domináns diskurzusban a nyelv, az ideológia, a reprezentációk révén, a hatalom által felállított hierarchia és alávetés, illetve „megszólítás” során jönnek létre. A bináris, szimmetrikusnak tűnő ellentétek valójában aszimmetrikusak, hatalmi viszonyokat hoznak és fejeznek ki.<sup>8</sup> A férfi/nő, heteroszexuális/homoszexuális, fehér/színes, de etnikai, vallási és osztálybeli ellentétek is a hatalomban való egyenlőtlen részesedés mentén válnak el, nyerne megerősítést, és rögzülnek az ismétlések, reprezentációk és sztereotípiák által. A hatalom működésének mindazonáltal csupán egy (kisebb) része manifeszt, az egész életet láthatatlanul behálózó hatalmi struktúrák rejtettek, minthogy a szocializáció során beépülnek, neutralizálódnak, és ezért nem láthatók. Foucault a hatalomgyakorlás (felügyelet) paradigmáját a Bentham-féle *panoptikon*ban ragadja meg, ahol a felügyelők mindig szemmel tarthatják a bebörtönzötteket. „Elérík, hogy állandóan hasson a felügyelet, még akkor is, ha ténykedésében megszakított; hogy a tökéletes hatalom arra irányuljon, hogy fölösleges legyen nyilvánvalóvá tenni gyakorlását.”<sup>9</sup> A társadalmi nemek szerinti „hatalommegosztás”-ban alanyi pozícióban a jelöletlen<sup>10</sup> férfi (fehér, heteroszexuális, protestáns,...) a megfigyelő, a néző, a tekintet birtokosa. Erre mutatott rá a vizuális kultúra területén az 1970-es évek első felében John Berger és Laura Mulvey: „Nőnek születni annyit jelent, mint beleszületni egy kijelölt és körülhatárolt térbe, amely a férfiak fennhatósága alatt áll. A nő társadalmi jelenlétét e szűk mozgástérre kárhóztató gyámkodás leleményes elviselése alakította ki [...] A nőnek szakadatlanul figyelnie kell önmagát [...] nemigen szabadulhat saját sétálásának vagy sírásának külső látványától. [...] arra nevelték és ösztönözték, hogy szüntelenül figyelje önmagát. Így végül is a benne rejlő megfigyelőt és a megfigyelés alanyát női személyazonossága két alapvető, de mindig különálló alkotóelemének tekinti [...]”

<sup>5</sup> Judith BUTLER: *A problémás nem*. Ford. BERÁN Eszter–VÁNDOR Judit. Budapest, Balassi, 2006.

<sup>6</sup> BOLLOBÁS Enikő: *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Budapest, Balassi, 2012. 32.

<sup>7</sup> Simone DE BEAUVOIR: *A második nem*. Ford. GÖRÖG Livia–SOMLÓ Vera. Budapest, Gondolat, 1972. 11.

<sup>8</sup> Jacques DERRIDA: *Grammatológia (Első rész)*. Ford. MOLNÁR Miklós. Párizs–Budapest, Magyar Műhely–Életünk, 1991.

<sup>9</sup> Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CSÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990. 274.

<sup>10</sup> A film- és irodalomtudományban (például KÉRCZY Anna: Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. 2009. Lásd [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:\\_gv-RQhkMRUJ:apertura.hu/2009/tel/kerchy+&cd=6&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=safari](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_gv-RQhkMRUJ:apertura.hu/2009/tel/kerchy+&cd=6&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=safari) [letöltés ideje 2013. október 14.]) ma már közhelynek számító jelöletlenség kategóriája a hatalomban levő szubjektum pozíciójára utal – a szubjektum ezen pozícióját egyetemesnek tüntetik fel, mint ami, mivel naturalizált, bizonyításra nem szorul. A patriarchális diskurzus, szerint a férfias nem szorul igazolásra, azaz jelöletlen, a női viszont jelölt, s ez utóbbi értékítéletet is rejt magában, azaz értéktelenebbet takar a felosztás önkényességét pedig természetesnek tünteti fel.” JABLONCZAY Tímea: A Hófehérke-történet újrajrása – Kosáryné Réz Lola: Álom. *Literatura*, 35. 2009. 3. 301–320: 301.

a férfi cselekszik, a nő mutatkozik. A férfiak a nőket nézik. A nők a mások által nézett önmagukat figyelik.”<sup>11</sup> Laura Mulvey pedig a pszichoanalízis aktuális állása szerinti, a filmkultúrában végzett vizsgálatait során azt állapította meg, hogy míg a tekintetet a férfi birtokolja, addig a nő a nézett kép. „A szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévált: aktív/férfi és passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a *megnézni valóság* fogalmát.”<sup>12</sup>

## Feminizmusok vagy Gender Studies?

Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* című tanulmánya – ahogy ő maga interpretálta<sup>13</sup> – az 1968–1969-es mozgalmaknak köszönhetette megjelenését, és már azt a lapszámot is, amelyben napvilágot látott, a nők művészetének szentelték. A feminista művészettörténet-írást voltaképp megalapozó cikk záró mondatai a művészet társadalomtörténeti felfogásával egyben a gender szempontú művészet(történet-)írásnak is utat nyitnak. „A kérdés, hogy »Miért nincsenek nagy nőművészek?«, arra a következtetésre vezetett, hogy a művészet nem egy tehetséggel megáldott egyén szabad, autonóm tevékenysége, akire az őt megelőző művészek, és még áttételesebben és felszínebben: »társadalmi erők« hatnak, hanem inkább arról van szó, hogy a művészet egésze – mind a művész fejlődését, mind a műtárgy terméketét és minőségét tekintve – a társadalmi rendszer integráns része, melyet bizonyos meghatározható társadalmi intézmények determinálnak és közvetítenek, legyenek azok művészeti akadémiák, pártfogók szervezetei, az isteni teremtető/alkotó mitológiái, a művész mint a világ ura [*he-man*] vagy számkivetett.”<sup>14</sup>

Úgy tűnt, hogy az 1970-es években megerősödő feminista mozgalmak és feminista elméletek<sup>15</sup> hullámai – beleértve az alkotó nőkre koncentráló művészettörténetet és -kritikát, vala-

<sup>11</sup> John BERGER: *Mindennapi képeink*. Ford. FALVAY Mihály. Budapest, Corvina, 1990. 48–49.

<sup>12</sup> Laura MULVEY: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. JUHÁSZ Vera. *Metropolis*, 4. 2000. 4. 12–23.

<sup>13</sup> Linda NOCHLIN: „Why Have There Been No Great Women Artists?” Thirty Years After. In: *Women Artists at the Millennium*. Eds. Carol ARMSTRONG–Catherine ZEGHER. Cambridge, Massachusetts–London, MIT Press, 2006. 21–32: 21–22.

<sup>14</sup> Linda NOCHLIN: Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, January. 1971. 22–39, 67–71. Lásd <http://www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm> (letöltés ideje 2013. október 14.). Az idézet saját fordításom (T. E.).

<sup>15</sup> Itt nem lehet cél a feminizmus történetének mégoly rövid felvázolása sem – részint terjedelmi okokból, részint, mert nem ez a témánk, harmadrészt közismertsége miatt (már a magyar Wikipédián is szerepel). Néhány vázlatpontot mégis rögzíték. A már több mint két évszázadra visszanyúló feminizmus (mértéldkövünk Mary Wollstonecraft *A Vindication on the Rights of Woman* című, 1792-ben publikált alapműve) nem egyetlen irányzat (ezért használom a többes számot), kronológiai tagolását sem övezi teljes egyetértés. Első hullámát általában a 19. század végére, a 20. század elejére teszik, aminek eredménye több országban a női választójog elérése (Magyarországon 1918-ban, bár ez ekkor még részleges volt). Az ezeket megelőző kezdeményezéseket a korai vagy protofeminizmus címszó alá vonják. Második hullámának kezdetét konszenzusosan az 1960-as évekkel indítják, a harmadik hullámot az 1990-es évekkel kezdik (egy negyedik, 21. századi hullámról is beszélnek). A változó történelmi és társadalmi körülmények között, különböző célkitűzésekkel bíró, más-más definíciókkal létező feminizmusok a nők egyenjogúságáért küzdő politikai eszméből és mozgalmából erednek. A feminizmus egyaránt jelent mozgalmat és elméletet. Az évek során a nők által megszerzett jogok köre egyre szélesedett, de sokáig csak a fehér, felső középosztálybeli, heteroszexuális nők körében. A feminizmus(ok) differenciálódása a második hullámban megerősödött (szocialista, liberális, radikális, anarchista, kulturális stb.), majd nagyjából az 1980-as évektől teoretikusabbá lett (a pszichoanalízis, a szociológia, a biológia, a történettudományok és a művészet/elméletek interdiszciplinárjaként);

mint kurátori munkát<sup>16</sup> a *Women's Studies*-zal együtt – a következő évtized közepére lecsendesedtek, átadva helyüket a társadalmi nemek tudományának. Az elméletek belső logikáját követve a *Gender Studiest* az a belátás hívta életre, hogy (az elért eredmények tükrében) a továbbiakban együtt érdemes vizsgálni a különböző társadalmi nemeket, mivel a nők a férfaitól nem elszigetelten élnek, és tekintve, hogy a nemek sem szerepükben, sem minőségükben, sem munkamegosztásban stb. nem eleve rögzítettek – nincs éles határvonala sem a szubjektumnak, sem az egyes bináris identitáskategóriáknak. Ugyanakkor a feminizmusokkal párhuzamosan terjedt a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció és a posztmodern – és ezek hatást gyakoroltak egymásra.<sup>17</sup> De nemcsak a feminizmusokat változtatták meg az újonnan felbukkant elméletek, hanem a feminizmusok is generálták (részben) új elméletek létrejöttét. Más kisebbségi (alárendelt,<sup>18</sup> elnyomott) csoportokat bátorítottak identitásuk artikulálására, és annak felismerésére, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek (faj, osztály, nem, vallás, életkor...), az elnyomás különböző formái nem állíthatók szembe egymással, azokat hasonló hatalmi logika működteti. Arra irányították a figyelmet, hogy ha a nők jogai, esélyei, (alanyként, cselekvő ágensként való) láthatósága a hatalmi struktúrák kibillentésével kiharcolhatók, megnövelhetők, megvalósíthatók – akkor más hatalmi struktúrák is kikezdhetők. Végül, paradox módon, a feminizmusokat azok sikerei is (mint látszólag bevégzett feladatok) a *Gender Studies* árnyékába szorították.<sup>19</sup> Tény, hogy az úgynevezett első és második világban (más és más okokból kifolyólag) a nők választójogot nyertek (kaptak), bekövetkezett térnyerésük a felsőoktatásban, megindult hozzáférésük a keresőmunka világához, és bejutásuk a társadalmi térbe.

ezzel együtt kezdett kiterjedni az euro-atlanti világon túlra, a különböző elnyomott csoportokkal (osztályok, rasszok, szexuális identitásiúak) való közös érdekek felismerésével, illetve azzal a felismeréssel, hogy a nők korántsem alkotnak homogén csoportot; a világ különböző tájain, más gazdasági és politikai viszonyok között egészen más a helyzetük, életkörülményeik, jogaik, érdekeik, vágyaik stb. A posztfeminizmust az a vád (vagy éppen dicséret) éri, hogy felhagyott a feminizmus aktivizmusával (feminizmus utáni feminizmus) és a posztmodern elméletek hatására erős teoretikus fordulatot vett (posztmodern feminizmus).

A *Women's Studies* (nőtudományok) a feminizmus második hullámával megjelenő, a nők társadalmi helyzetét, valamint ezzel is összefüggő biológiai és pszichológiai sajátosságait kutató interdiszciplína – első egyetemi kurzusát 1969-ben tartották a Cornell Universityn. Gyakran a *Feminist Studies* szinonimájaként szerepel (a kettő nem teljesen ugyanaz, elvileg a nőtudományokhoz nem szükséges feminista elkötelezettség).

A feminizmustól elhatárolódó, de anélkül elképzelhetetlen *Gender Studies* (Elaine SHOWALTER: *Speaking of Gender*. Lincoln, Routledge, 1989) nem csupán abban különbözik a feminista tudományoktól és a *Women's Studiestől*, hogy nemcsak a nőt, hanem a férfit is vizsgálja, és hogy nem lehet az egyik nemet (munkalehetőségeit, szerepeit, viselkedésmintáit, szexuális szokásait, művészetét...) a másik nem nélkül vizsgálni, hanem hogy mindezt abban az összefüggésben teszi, hogy a nemek társadalmi konstrukciók, és hogy semmilyen társadalmi tekintetben nincsenek rögzített nemek (szerepek). Judith BUTLER: *Jelentős testek – A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005; BUTLER 2007. i. m.; *Feminism and Postfeminism*. Ed. Sarah GAMBLE. London–New York, Routledge, 2001<sup>2</sup>; LÉVAI Katalin: *Feminizmustörténet I–III. Esély*, 12. 2000. 1. 49–60; 12. 2000. 2. 3–16; 12. 2000. 5. 18–40.

<sup>16</sup> Lásd például Lucy R. LIPPARD: *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*. New York, The New Press, 1995.

<sup>17</sup> *A feminizmus találkozása a (poszt)modernnel*. Szerk. SÉLLEI Nóra. Debrecen, Csokonai, é. n. [2006].

<sup>18</sup> "It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow..." Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary NELSON–Larry GROSSBERG. Urbana, University of Illinois Press, 1988. 271–313: 286; Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Szóra bírható-e az alárendelt?* Ford. MÁNFAL Alice–TARNAY László. *Helikon*, 42. 1996. 4. (A posztkolonális művelődéstudomány) 450–483.

<sup>19</sup> Ez csak ott következhetett be – az első világban –, ahol a nők harcolták ki saját jogait, illetve ahol és amikor helye volt a feminizmusnak, és a társadalmi nemek tudománya kibontakozott.



Feminizmusokra mindazonáltal továbbra is szükség van,<sup>20</sup> mert ma még jogegyenlőség esetén sincs a különböző nemeknek egyenlő esélyük az érvényesülésre, jólétre, biztonságra, kulturális javakhoz való hozzáférésre – jelentős differenciákkal az eltérő gazdasági csoportok, etnikumok, vallási közösségek tagjai közt, és a különböző hagyományú, kulturális berendezkedésű, gazdasági és politikájú országokban. A feminizmus harmadik hullámára<sup>21</sup> jellemző a teoretikus-ság, a gyenge mozgalmiság – szinte csak a Guerilla Girls feminista művészcsoporthoz tartja továbbra is magát, sőt tudatják: újra felfedezik az „f” szót – *feminism*.<sup>22</sup>

Az 1970-es évektől kezdve szisztematikusan folyik a művészet történetéből kihagyott nőművészek felkutatása.<sup>23</sup> Munkáik értékelése, beemelése a kánonba – „azonosságaik” vagy épp „másságaik” révén – a feminista művészettörténet változó elméleti keretei között zajlott, és zajlik ma is.<sup>24</sup> Feminista művészettörténetek nemcsak a művészettörténeti kánon megkérdőjelezését,<sup>25</sup> hanem a művészettörténet újraértelmezését<sup>26</sup> is kezdeményezték.

A feminista művészet és művészettörténet harmincéves történetére 2001-ben visszatekintve<sup>27</sup> Linda Nochlin alapvetően a „sok mindent elértünk” optimizmusával szólalt meg, míg Martha Rosler ugyanazon faktumok alapján épp ellenkezőleg: úgy látja, hogy (bár sok minden történt) lényegében nem sok minden változott. A nőművészeket nőkurátorok és nő-művészettörténetesek állítják ki és keresik fel: vele is (aki már nem nőművész, hanem öreg nőművész) lelkes fiatal nő-művészettörténetesek készítenek interjúkat. A nőművészek továbbra is periférián maradnak – ha egyáltalán megmaradnak, még ha létezik is bizonyos folytonosság az 1970-es évek eredményeit tekintve.<sup>28</sup>

<sup>20</sup> ACSÁDY Judit: Kellett-e nekünk feminizmus? Nyugati gondolatok hazai fogadtatása a rendszerváltás után. 2000, 13. 2001. 9. 12–25; Uő: Kell-e nekünk feminizmus? Előadás A XXI. századi szocialista feminizmus feladatai és küzdelmei. *Harc az emberi jogokért, a rasszizmus és a szélsőjobb ellen!* című szimpóziumon, Budapest, 2009. december 11. Ezt támasztja alá a feminista szervezetek működése is. A magyar nőszervezetek honlapjáról ([http://www.unifem.hu/magyar\\_noszervezetek](http://www.unifem.hu/magyar_noszervezetek)) az alábbi szervezetek érhetők el: European Women's Lobby (EWL) <http://www.womenlobby.org>; Női Érdekszövetség <http://www.noierdek.hu>; <http://www.osi.hu>; Stopvaw – Nők elleni erőszak portál <http://www.stopvaw.org>; Nők a Nőkért Együtt az Erőszak Ellen (NANE Egyesület) <http://www.nane.hu>; Nők a Tudományban Egyesület <http://www.nokatud.hu> (lásd még Labrisz: <http://www.labrisz.hu>; MONA: Magyarországi Női Alapítvány: <http://mona-alapitvany.hu/>; PATENT: Patriarchátust Ellenzők Társasága: <http://patent.org.hu/>) – valamennyi letöltési ideje 2013. október 19.

<sup>21</sup> *Feminisms*. Ed. Sandra KEMP–Judith SQUIRES. Oxford–New York, Oxford University Press, 1997; GAMBLE 2001. i. m.

<sup>22</sup> Lásd <http://www.guerrillagirls.com/> (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>23</sup> *Women Artists 1550–1950*. Exhibition catalogue. Eds. Ann SHUTERLAND HARRIS–Linda NOCHLIN. Los Angeles Country Museum of Art–New York, Alfred A. Knopf, 1977; Whitney CHADWICK: *Women, Art and Society*. London, Thames & Hudson, 1990, 2007<sup>4</sup>; ANDRÁS Edit: *Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben*. In: *Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában*. Kiállítási katalógus. Szerk. ANDRÁS Edit–ANDRÁSI Gábor. Budapest, Óbudai Társaskör, 1995. 25–43.

<sup>24</sup> KATY DEEPWELL: *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*. Manchester & New York, Manchester University Press, 1995; Jo Anna ISAC: *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London–New York, Routledge, 1996.

<sup>25</sup> Griselda POLLOCK: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London–New York, Routledge, 1999.

<sup>26</sup> Kezdetől fogva jelentős lökést adva az ún. New Art Historynak. Lásd Jonathan HARRIS: *The New Art History. A Critical Introduction*. London–New York, Routledge, 2001; Griselda POLLOCK: *Theory, Ideology, Politics: Art History and Its Myths*. *The Art Bulletin*, 78. 1996. 16–22.

<sup>27</sup> NOCHLIN 2006. i. m.

<sup>28</sup> Martha ROSLER: *An Imaginary Talk on Women Artists at the End of the Millennium*. In: *Women Artists at the Millennium*. Eds. Carol ARMSTRONG–Catherine ZEGHER. Cambridge, Massachusetts–London, MIT Press, 2006. 129–142.

## A „női” munka reprezentációja<sup>29</sup> a kortárs magyar nőművészetben

A (fizetetlen) házimunka mind a szociológiai kutatások, mind a feminista kritika kitüntetett terepe, lévén ebben a nemek szerinti munkamegosztásban tetten érhető a társadalmi egyenlőtlenség. A házimunka tradicionálisan a „női” létezés paradigmája, mely magántérben, a nőknek kijelölt „ketrecben” zajlik, nemcsak ingyen végzett, de „láthatatlan” is, mely az élet reprodukálásának és keretfeltételeinek fenntartását szolgálja, repetitív, unalmas és megvetett egyszerre. Ekképp a házimunkát tematizáló kritikai műalkotások a hagyományos női szerepeket, munkamegosztást nem csupán reprezentálják, de – vizuális minőségeik okán – vallatóra fogják, és a régi „szerződést” – legalábbis a művészetben belül – performatívan felrúgják.

A házimunka fenti vonásai egyenként is figyelemreméltóak, halmozódásuk pedig különösen is. Ahogy különös az is, hogy bár az elmúlt száz évben a gazdasági, társadalmi környezet (a munka jellege, a munkáról való tudás) jelentősen átalakult, és technikai értelemben a háztartási munka is sokat változott, annak megítélése és nemek szerinti leosztása nem (illetve Nyugat-Európát is beszámítva mondhatni: alig) mozdult. Az továbbra is a hierarchia legalsó színpadán szerepel. A gondoskodás, segítség, karbantartás a munkák klasszifikációjában a szolgáltatások közé tartozik, és ha az (még csak nem is ápolói, óvodapedagógusi feladat, hanem) háztartási munka, nem csupán a munka jellege, hanem a privát szférához való kötődése, valamint fizetlensége miatt halmozottan hátrányos helyzetűnek számít – melyet valamiféle „természetességre” hivatkozva róttak a nőkre. Bonyolítja a helyzetet, amikor képzőművészek nem elhanyagolható része nem tárgyat állít elő, így az ő tevékenységük szintén a szolgáltatások közé sorolódik, értékelése is bizonytalan lesz.<sup>30</sup> Mierle Laderman Ukeles *Karbantartás (Maintenance)* performanszaiban a művészi és a háztartási munkát egyesítve provokatívan vágta át a nyilvános/privát, alkotói/gondoskodó, alantas/magasztos munka közti határokat – amint azt manifesztumában is deklarálta<sup>31</sup> –, amikor nyilvános performanszai keretében amerikai múzeumokban takarított, mosta fel a lépcsőt, törölgette szobrok posztamenseit.<sup>32</sup> De nem a két szféra közötti határ eltörlése volt a cél, hanem a fölöttük gyakorolt hatalom kibillentése – beleértve a nemek szerinti, megváltoztathatatlannak beállított kiosztásukat is. (Mindenkinek szüksége van ugyanis a magántérre – ugyanakkor épp a magánéletre való hivatkozással lehet családtagokon erőszakot elkövetni.)<sup>33</sup>

<sup>29</sup> A téma aktualitását húzza alá, hogy 2013. április 26–27-én az Universitat de Barcelona és a Modern Museum d’Art Contemporani de Barcelona szervezésében megrendezett *1st International Conference of Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age: New Methodologies, Concepts, and Analytic Scopes* című konferencia négy szekciójából az egyik ezzel foglalkozott: Labor, woman and politics.

<sup>30</sup> Andrea FRASER: Mi az, ami megfoghatatlan, ami átmeneti, ami közvetít, ami részvételre épül; és mi az, ami bevett dolog a nyilvános térben? Ford. ANGEL Judit. Lásd <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=262> – 2004. november 19. (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>31</sup> Mierle LADERMAN UKELES: *Manifeso for Maintenance Art*. 1969. Lásd [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf) (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>32</sup> Helen MOLESWORTH: *Cleaning Up in the 1970s: the Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles*. In: *Re-writing Conceptual Art*. Eds. Michael NEWMAN–Jon BIRD. London, Reaktion Books, 1999. 107–122.

<sup>33</sup> A két szféra viszonya persze mind jogi, mind társadalmi értelemben árnyalt (Tracey E. HIGGINS: *Reviving the public/private distinction on feminist theorizing*. *The Chicago-Kent Law Review*, 75. 2000. 3. 847–867). Ahol és amikor a hatalom teljes mértékben kisajátítja a nyilvános szférát, a férfiakat is a privát szférába száműzi, olykor feminizálva és infantilizálva őket. Lásd ANDRÁS Edit: *Parancsra álmodom vagy szabadon?* In: *A meztelen férfi. Tanulmányok*. Szerk. n. Linz, Lentos Kunstmuseum–Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum–Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2013. 83–98.

A következőkben felvázolom azt a társadalmi keretet, amelyben és amelyhez viszonyulva jelenik meg az úgynevezett női munka reprezentációja az elmúlt tizenöt év magyarországi képzőművészetében. Ez alkotja azt a hátteret, mely előtt élesen kirajzolódik e művek felforgató ereje (legyenek mégoly szelídek).

A 20. század folyamán Magyarországon is egyre több nő vállalt fizetett munkát, ez a tendencia kisebb-nagyobb ütemben az 1980-as évekig tartott. Ezzel párhuzamosan a felsőoktatásban (a szakmanként igen nagy szórás mellett) is mind a mai napig egyre nagyobb arányban vesznek részt a nők.<sup>34</sup> A kommunista diktatúra legkeményebb éveiben (1949–1953) a propaganda ellenére nem volt általános a nők munkavállalása.<sup>35</sup> Bár folyamatosan nőtt a dolgozó nők száma, a férfiatlannak számító háztartási munkákat továbbra is a nők végezték<sup>36</sup> – második műszakban.

Az 1989-es kelet-európai rendszerváltozás után Magyarországon (de másutt is, például Lengyelországban<sup>37</sup>) a nemi szerepek tekintetében konzervatív fordulat állt be. Ennek egyik magyarázata, hogy a kommunista ideológiai nyomás megszűnt, ezzel együtt elterjedt az a tévhit, miszerint a feminizmus kommunista találmány.<sup>38</sup> Holott épp száz évvel ezelőtt Budapesten már nemzetközi feminista konferenciát tartottak.<sup>39</sup> A másik ok a munkanélküliség tömeges és gyors megjelenése és terjedése. Ezek nyomán újra felbukkant és népszerűvé vált a régi pat-

<sup>34</sup> 1. táblázat. Befejezett felsőfokú végzettséggel rendelkezők nemek szerinti megoszlása 1941–1990 között (VALUCH Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest, Osiris, 2005. 152. alapján)

	férfiak %	nők%
1941	87,7	12,3
1949	84,0	16,0
1960	77,2	22,8
1970	68,8	31,2
1980	60,0	40,0
1990	53,9	46,1

2. táblázat. A nőhallgatók arányának alakulása 1946 és 2006 között (PUKÁNSZKY Béla: *Nőkép, női szerepek és iskoláztatás a második világháború után*. *Educatio*, 2007. 4. 551–564: 563. alapján)

1946/47	1950/51	1955/56	1960/61	1965/66	1970/71	1975/76
22,0 %	23,8 %	24,0 %	33,0 %	39,1 %	42,8 %	48,3 %
1980/81	1985/86	1990/91	1995/96	2001/02	2005/06	
49,7 %	53,5 %	50,3 %	54,2 %	55,0 %	58,0 %	

<sup>35</sup> 1950-ben a közlekedési dolgozók 12%-a, a gyáripari dolgozók 27,7%, a kereskedelmi dolgozók 37% volt nő. Ezt 1951 végére valamennyi ágazat átlagaként 52%-ra akarták növelni. PALASIK Mária: *Nők tömeges munkába állítása az iparban az 1950-es évek elején*. In: *Házastárs? Munkatárs? Vetélytárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon*. Szerk. PALASIK Mária–SIPOS Balázs. Budapest, Napvilág, 2005. 78–100.

<sup>36</sup> A nők társadalmi szerepvállalásának a szocialista időszakban jellemző ambivalenciájára utal Bojana PEJIĆ tanulmánya: *Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art*. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Vienna, mumok, 2009. 15–25: 16.

<sup>37</sup> Piotr PIOTROWSKI: *Gender after the Wall*. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Vienna, mumok, 2009. 200–204.

<sup>38</sup> ACSÁDY Judit: *A hazai feminizmus fénykora 4.* In: *Feminista Almanach*. Szerk. CSAPÓ Ida. Budapest, MINők Egyesülete–Nőtárs KHT, 2005. 86–88: 86.

<sup>39</sup> *A Nő és a társadalom* című folyóirat (szerk. BÉDY-SCHWIMMER Rózsza) 7. 1913. 4–6. számát az International Woman Suffrage Alliance VII. kongresszusának szenteli. *Világkongresszus 100 – Nő és Társadalom* címmel 2013. május 24-én emlékülést tartottak az Országos Széchényi Könyvtárban. A feministák Egyesülete Budapesten 1904-ben alakult meg. ACSÁDY 2005. i. m. 60.

riarchális ideológia, az esszenciális női szerepekre hivatkozással: vissza a háztartásba, a családba.<sup>40</sup> Így sok nő a munka világából a munkanélküliség elől a háztartásba „menekült”. A feminista nézetek felvállalása Magyarországon még ma is hátrányos helyzetet jelent, a szexista beszéd pedig normálisnak számít nemcsak az utcán, hanem a parlamentben is, a jogi egyenlőség mögött mélyen és széles körben elterjedt patriarchális gyakorlat húzódik.<sup>41</sup>

Ma a háztartási munka több mint 73%-át nők végzik (a nők heti 27, a férfiak heti 11 órát töltenek házimunkával), ugyanakkor a nők 61%-a érzi úgy, hogy ez igazságos, 21% véli úgy, hogy kicsit végez többet, mint ami igazságos volna, 16%-uk pedig, hogy sokkal többet.<sup>42</sup> Jóllehet a diplomás nők aránya folyamatosan nőtt az elmúlt hatvan évben, ez nem tükröződik a vezetői és felső vezetői beosztások nemi arányában – különösen nem az egyetemeken<sup>43</sup> és a politikai hatalom megosztásában.<sup>44</sup>

Az utóbbi évtizedekben a pályán maradó nőművészek száma jelentősen megnövekedett ugyan, és ma a művészképzésben részt vevő hallgatók több mint fele nő. Ám mindez inkább a művészpálya társadalmi leértékelődését jelzi, mintsem a nők valóságos emancipációját.

Még régiós összefüggésben is csekély a társadalmi nemi szerepekre, a női alávetettség-re reflektáló nőalkotók száma, s a legtájékozottabbak, legfelkészültebbek is szabadkoznak, hogy ők nem feministák, reálisan felmérve, hogy az ellenkezőjével a macsó mezőnyben hátrányba kerülnének. Ilyenformán nálunk a „shy”, „latent”<sup>45</sup> vagy „subtle” feminizmus dívik a művészetben, ám ezek éppen a feminista elmélet segítségével értelmezhetők. Mindazonáltal kezdtek megjelenni olyan képzőművészeti munkák is, amelyek tudatosan megkérdőjelezzik a hagyományos nemi szerepeket.

A példák, amelyek középpontjában a háztartási munka áll, a korszerű vizuális kultúra eszköztárát használva kezdik ki a nyilvános és a magán-, a pénzért és az ingyen végzett, az alkotó és a reprodukív munka közti határokat.<sup>46</sup> Ami ebben érdekes, az az, hogy ezek az alkotások

<sup>40</sup> NEMÉNYI Mária: Miért nincs Magyarországon nőmozgalom? In: *Férfiuralom*. Szerk. HADAS Miklós. Budapest, Replika Kör, 1994. 235–245; A nők 1996 Magyarországon. Pódiumbeszélgetés. Résztvevők: ADAMIK Mária–BARÁT Erzsébet–FERGE Zsuzsa–JOÓ Mária–LUGOSI Győző. *Eszmélet*, 32. 1996. 11–26.

<sup>41</sup> Jelenleg Magyarországon a nők 50,6%-a áll munkaviszonyban, Európában ennél kevesebb csupán Olaszországban (46,5%) és Máltán (41%) dolgozik. (Az uniós átlag: férfi 70,1% nő 58,5%). A pénzügyi és gazdasági válság hatására Európában mindenütt csökkent mindkét nem foglalkoztatottsága, de ebben a sorban az európai nők is csak a magyar férfiak után következnek, és a magyar nők a legutolsók. EC (2010a: Table 17. M1: *Employment rate in Europe*) In: FREY Mária: Nők és férfiak a munkaerőpiacon, különös tekintettel a válságkezelés hatásaira. In: *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről 2011*. Szerk. NAGY Ildikó–PONGRÁCZ Tiborné. Budapest, TÁRKI-NEfMi, 2011. 17–48. Lásd [www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-934/publikaciok/tpubl\\_a\\_934.pdf](http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-934/publikaciok/tpubl_a_934.pdf) (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>42</sup> ACSÁDY Judit: Változó szerepek, változatlan értékek. Előadás a *Nő az esély* című programsorozatban. Szombathely, 2008.

<sup>43</sup> KISSNÉ NOVÁK Éva: Nők felsőfokon. In: *Házastárs? Munkatárs? Vetélytárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon*. Szerk. PALASIK Mária–SIPOS Balázs. Budapest, Napvilág, 2005. 141–149.

<sup>44</sup> Magyarországon a parlamenti képviselők 8,8% a nő. A 2011-es statisztikai adatok szerint ezzel a világ 137 országából Magyarország a 117. helyen áll, az Európai Unióban pedig az utolsó előtti helyen. *Employment rates for selected population groups, 2001–2011 (%)*.png – lásd [http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics\\_explained/index.php?title=File:Employment\\_rates\\_for\\_selected\\_population\\_groups\\_2001\\_2011\\_\(%25\).png&filetimestamp=20121030183007](http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php?title=File:Employment_rates_for_selected_population_groups_2001_2011_(%25).png&filetimestamp=20121030183007) (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>45</sup> ZORA RUSINOVÁ: The Totalitarian Period and Latent Feminism. *Praesens: Central European Contemporary Art Review*, 2003. 4. 5–12; NÓRA SCHLEICHER: Women managers communicating gender in Hungary. In: *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Ed. Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK–LOUISE OLGA VASVÁRI. Purdue University Press, 2011. 233.

<sup>46</sup> Az elődök és párhuzamok közül megemlítenéd pl. Mary Kelley 1973 és 1979 között készített *Post-Partum Document*-je, Mierle Laderman Ukeles 1973-ban kezdett *Maintenance Art* című performansz-sorozata, Martha Rosler videója (*Semiotics of the Kitchen*, 1975, 6'29") és a *Bringing the War Home: House Beautiful* című fotókollázsai (1967–1972), Mona Hatoum *Homebound* (2000) és Németh Ilona *Meghívás* (2001) című installációi.

mitől lesznek felforgatók. Melyek azok a vizuális eszközök, amelyek miatt többek lesznek, mint „leíró” vagy elbeszélő képek, és kritikai erővel ruházódnak fel? Másodszor, milyen jelentéseket generálnak a különböző művészi attitűdök, illetve a különböző háztartási munkavégzést tematizáló, vagy azokkal kapcsolatos ábrázolások.<sup>47</sup> Az általam választott művek a „női” munkák közül is olyanokat reprezentálnak, amelyek még a nők körében is igen alacsony presztízzsel rendelkeznek – a hímzés-vel vagy más textilmunkákkal szemben (amelyekre szintén van példa a globális és a hazai művészetben egyaránt, és amelyek szintén felforgatók).

Eperjesi Ágnes 1996 óta foglalkozik – de nem kizárólagosan – a társadalmi nemi szerepek kérdésével, pontosabban a női szerepekkel. Háztartási munkákat tematizáló műveinek többségét – az általa használt elnevezéssel – reciklált képek alkotják (1. kép).

Ezekkel Eperjesi a sztereotípiák hagyományos fogalmának kétféle jelentését játssza ki egymás ellen.<sup>48</sup> Az egyik a szociológiai-pszichológiai jelentés, mely a mű voltaképpen témája (azaz a munkával kapcsolatos, nőkhöz társított sztereotípiák), a másik a „technikai jellegű jelentések” csoportja, vagyis azok a vizuális (és olykor verbális) klisék, amelyekből maga a mű épül fel (vagyis az a sztereotípiák-fogalom, amely a változatlan ismétlést, nyomdai nyomóformát jelent). Eperjesi vizuális kliséi ugyanis egyben kész „sablonok” is.

Noha a technika sok esetben lényegtelen, Eperjesi Ágnesnél rendkívül fontos. Ő a tömegtermelésben gyártott, kereskedelmi forgalomba hozott áruk átlátszó csomagolóanyagát fotónegatívként használta úgy, hogy a rájuk nyomtatott képeket a számára szükséges méretűvé nagyította fel. Ez három szempontból is fontos: 1. Eperjesi olyan vizuális kultúra nyelvezetét használja fel, amely rendkívül széles körben elterjedt, közönséges, amelyet ugyanakkor senki nem vesz észre, mert átnéz rajta – szó szerint és átvitt értelemben is, ezek a képek rendszerint egyenesen a szemétkben landolnak. 2. Eperjesi azonban újrahasznosítja a képeket, ekképp játékba hozza a reciklálás kérdését. Anélkül, hogy didaktikus lenne, úgy lép fel, mint környezettudatos háziasszony. 3. Ezek az ábrák ráadásul nemcsak típusukban sematikusak, hanem vizuálisan is redukáltak.<sup>49</sup> Mivel fotónagyítás során a képek negatívba fordulnak át, az így létrejött látvány nem ismer-



1. kép. Eperjesi Ágnes: Önarckép-szeletek, 3/14, 2004, újrahasznosított kép, c-print

<sup>47</sup> MOLESWORTH 1999. i. m.; Helen MOLESWORTH: *House Work and Art Work. October*, 92. Spring, 2000. 71–97.

<sup>48</sup> TATAI Erzsébet: Sztereotípiák a kortárs művészetben és vizuális kultúrában. Eperjesi Ágnes: *Családi album*. In: *A nő és a nőiesség sztereotípiái* című konferencia. 2006. szeptember 8–9. Lásd <http://www.apertura.hu/2007/tel/tatai> (Kitekintés rovat, 2007, tél.) Lásd még: *A nő és a női(es)ség sztereotípiái*. In: *Nyelv, ideológia, média*. 2. Szerk. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Klára. Szeged, SZTE Könyvtartudományi Tanszék, 2009. 94–104.

<sup>49</sup> Ezt valamennyi elemzője hangsúlyozza: ERDŐSI Anikó: „Most kezdem újra az életem?” Eperjesi Ágnes két kiállításáról. *Beszélő*, 10. 2004. május. Lásd <http://www.eperjesi.hu/texts/erdosi-aniko-most-kezdem-ujra-az-eletem-beszelo-2004-majus?id=37> (letöltés ideje 2013. október 20.); ANDRÁS Edit: Gigantikus képregény. Eperjesi Ágnes kiállítása a Millenárison. *Új Művészet*, 2005.



rős, miáltal Eperjesi láthatóvá teszi a nyelvet. (Amióta számítógépes technikákat használ, ezt a fajta átfordítást azóta is megőrzi.) Ekképp a technikai eltávolítással a befogadó számára kritikai távolságot kínál fel. Eperjesi nem titkolja képi forrását, és nem is kozmetikázik, hibáikkal együtt nagyítja fel<sup>50</sup> a piktogramokat, s ezekből olyan témájú képeket állít elő, amelyek a nőket sztereotip szerepekben jelenítik meg (vagy azokra utalnak). A szöveggel ellátott, sorozatba állított képek olyan kontextusokba helyeződnek át, amelyek témájukat tekintve sztereotip módon rokoníthatók az eredetivel, de egyúttal gazdagodnak. Csaknem minden háztartási munka sorra kerül nála: tisztítás (*Szorgos kezek*, 2000), főzés (*Heti étrend*, 1996, 2000) takarítás (*Önarckép-szeletek*, 2004), mosás (*Ami keveredik, nem vegyül*, 2009). A sztereotípiák ilyen buzgó ismételtetése és halmozása<sup>51</sup> (az ismétlés pszichoanalitikus értelmezésétől eltekintve is) zavarba ejtő: a szó szerinti olvasat széttöredezett-ként jelenik meg a kortárs művészet intézményi keretében, amelyen belül és kívül a nőművész egzisztál. Az így megjelenített sztereotípiák devalválódnak.



2. kép. Eperjesi Ágnes: Színkioltó mosógép, 2009, interaktív installáció

Eperjesi Ágnes *Mindig lesz friss szennyes című kiállítása*<sup>52</sup> a „háziasszonyok örök igazságából” indult ki – nyelvi paradoxonnal gazdagítva (2. kép). Eperjesi tudós módszerességgel színtani kísérleteket végzett, tárgyilagos, gépszerű képeket adott. Egyfelől olyan tevékenységet tett közszemlére, amit eddig a nők szem elől rejtve végeztek, másfelől hivatásos mosodásoknak és házvezetőknek szóló szintant dolgozott ki. Színtan és háztartástan szintéziséből alkotott munkái a testközeli, az alantast felmagasztosítják, a fennköltet, magasztost pedig kikezdi. Eperjesi feminista kritikája finoman ironikus: háziasszonyt játszik, a háztartási munkát pedig művészté avatja. Interaktív installációja (*Színkioltó mosógép*, 2009) nem a mosás, hanem a színtan (szemléltető) eszköze. Ha a látogató elég ügyesen nyitja ki a mo-

sógép (mikro)kozmoszikusan kerek üvegajtáját, akkor mintegy szómágiával megtöri az örök viszszerítés varázsát, vagyis akkor a két, falra vetített, színes köriratot: „mindig lesz friss szennyes”

január. Lásd [www.sztaki.hu/providers/eper/articles/andras\\_i\\_edit\\_genetikus\\_kepregeny\\_hu.html](http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/andras_i_edit_genetikus_kepregeny_hu.html) (letöltés ideje 2013. október 14.); BEREZC Ágnes: *Eltűnt idő, talált kép*. *Artmagazin*, 2. 2006. március. Lásd <http://www.eperjesi.hu/texts/berecz-agnes-eltunt-ido-talalt-kep-artmagazin-2006-marcius?id=28> (letöltés ideje 2013. október 20.); ORSÓS László Jakab: E. Á. *Önarckép-szeletek* című kiállításának megnyitója. Lásd [www.sztaki.hu/providers/eper/articles/orsos\\_laszlo\\_jakab\\_hu.html](http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/orsos_laszlo_jakab_hu.html) (letöltés ideje 2013. október 14.).

<sup>50</sup> ERDŐSI 2004. i. m.; BEREZC 2006. i. m.

<sup>51</sup> TATAI 2009. i. m.

<sup>52</sup> Budapest, Mai Manó Ház, 2009. április 30–június 21. GÁCS Anna: Eperjesi Ágnes: *Mindig lesz friss szennyes* – megnyitó szöveg. *Balkon*, 2009. 9; *Eperjesi Ágnes: Színügyek*. Kiállítási katalógus. Szerk. EPERJESI Ágnes–IZINGER Katalin. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2009; TATAI Erzsébet: *Domestic Strategies by Women in Contemporary Hungarian Art*. *Art Margins*, 2010. Lásd <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/602-domestic-strategies-by-women-in-contemporary-hungarian-art-article> (letöltés ideje 2013. október 14.).

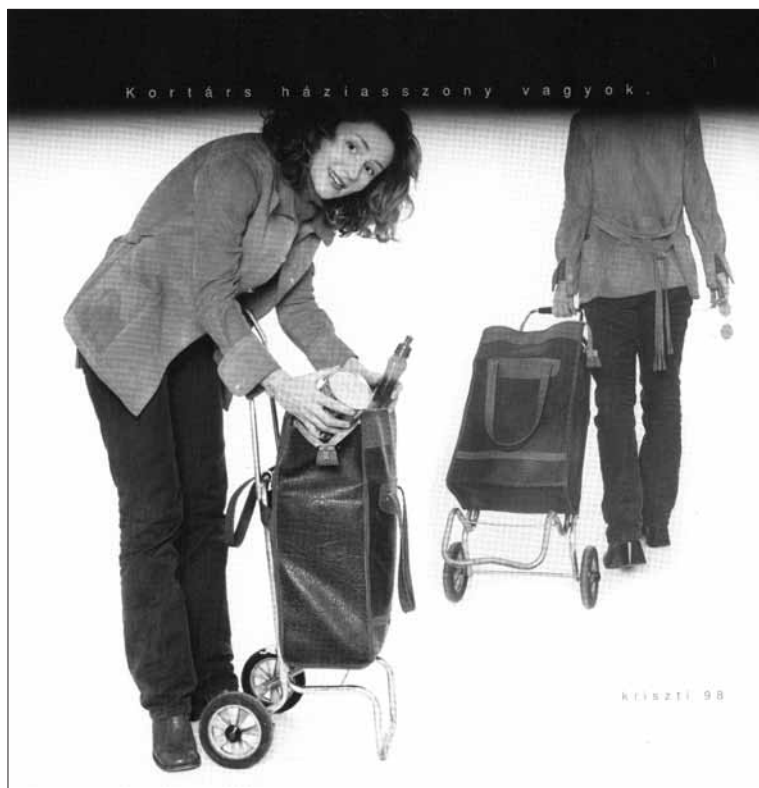
sikerül egymással fedésbe hoznia, és a komplementer színekből összeállított mondatot kioltja, ezzel a szennyes örök körforgását megakasztja.

Baglyas Erika ellenben felmagasztosít. *Száz lepedő* (2004. november 18., 18–22h) című installációjával egy használaton kívüli ipari épület csarnokát töltötte ki az egykori Csepel Vas- és Fémművekben, ahol valaha férfiak dolgoztak (3. kép). Baglyas Erika száz lepedőből álló, hatal-



3. kép. Baglyas Erika: Száz lepedő, 2004, videó, installáció, Csepel Művek

mas installációjára vetítette videóját, amelyen anyja látható, amint vég nélkül mos: az anya valóban ezzel a láthatatlan, dicstelen fenntartó munkával segítette családját és ápolta beteg rokonosságát. Baglyas ezzel a munkájával így a női munkát és a láthatatlan női genealógiát kimozdította eredeti láthatatlan helyéből, és lenyűgöző emléket állított anyjának. Az egyestés bemutató meghívóján a művész anyjának nyilatkozata szerepelt. A szöveg olvastán anya és lánya, a mosás és a művészi munka teljesen összeolvad: „A nevem Bajnok Margit, oroszlán jegyben születtem. Ötvenkét éves vagyok. Van egy betegségem, emiatt nem lehet munkahelyem. Úgy mondják csökkent munkaképességű vagyok, az orvosom javaslata alapján megpróbálok ezzel együtt élni. Több mint 20 éve minden nap fizikai fájdalommal élek. Kívülről úgy nézek ki, mintha egészséges lennék. Szültem két gyereket, betegségem kezdetén miattuk tudtam életben maradni. Az összes időmet a háztartási munka tölti ki. Tíz éve saját elhatározásból, választási lehetőség nélkül beteg családtagjaimat ápolom. [...] Tíz éve minden nap mások testével foglalkozom. [...]



4. kép. Nagy Kriszta: Kortárs háziasszony vagyok, 1998–2010, c-print

emberi örökléssel, vizelettel áztatott, véres, gennyes lepedőket, ágyneműket, ruhákat mosok ki. [...] A munkámért cserébe sosem kaptam semmit. Most egy művészeti akciót fogok csinálni, ahol a művész személye nem fontos. Száz makulátlan tiszta lepedővásznat fehéritek és mosok ki. Olyan lesz, mint egy feloldozás. A lepedőket egy használaton kívül lévő csepeli üzemcsarnokban teregetem ki.”<sup>53</sup>

Nagy Kriszta a szexualitás, az image-képzés, a női test kizsákmányolása körül forgó, identitáskereső életművében<sup>54</sup> ritkán kerül előtérbe a háztartási munka. Elmondása szerint akkor készítette a *Kortárs háziasszony vagyok* című sorozatát (1997) és kiállítását (Collegium Budapest, 1998), amikor azt vette észre, hogy ő festő létére napközben piacra jár, főz stb. és úgy vélte, inkább mondható háziasszonynak, mint kortárs festőnek (4. kép). Képein festői eszközökkel és hozzáadott szövegekkel ironizál: *Ki kéne engesztelni a hűtőt. A házimunka változatossága annyiból áll, hogy egy rózsaszín alsógatya után egy fehér alapon kék csíkos következik.*

Fabricsius Anna<sup>55</sup> *Háztartási anyatigris* (2007) című fotósorozatában olyan életképi helyzeteket konstruál, amelyekben háziasszonyok küzdenek sokféle szerepkörükkel – a berende-

<sup>53</sup> Idézi PILINGER Erzsébet: Száz lepedő – Művész mint magánember, művészet mint magánügy. Lásd <http://artportal.hu/magazin/artguide/szaz-lepedo---muvesz-mint-maganember--muveszet-mint-maganugy> – 2004. november 12. (letöltés ideje 2013. október 20.).

<sup>54</sup> ANDRÁS Edit: Az angyalt imádod bennem? In: Nagy Kriszta x-T: *Eddig*. Kiállítási katalógus. Szerk. BENCsik Barnabás. Budapest, ACAX-WAX, 2007. 9–17; TURAI Hedvig: Gyűlöld bennem az ördögöt? Uo. 18–25.

<sup>55</sup> Fabricsius Anna munkáit bemutatja CSATLÓS Judit. *Magyar Lettre International*, 2009. 75. Tél. Lásd <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre75/arckepe.htm> (letöltés ideje 2013. október 14.).

zés, a tárgyi környezet is többféle háztartási elfoglaltság párhuzamosságát húzza alá (5–6. kép). Ugyanakkor mintha a művész egy-egy kritikus lélektani pillanatban (mondhatni, à la Lessing, termékeny pillanatban) kapná el ezeket a nőket: feszültség vagy nyugtalanság hatja át a képeket, vagy mintha egy váratlan, általunk nem látott esemény zavarná meg az otthon békéjét – a képek ebben a tekintetben és narrativitásukban Cindy Sherman *Untitled Film Still*-jeire emlékeztetnek, ugyanakkor ezekben a szerepjátékokban a színjáték jelleg is kifejeződik. A főszereplő kívül is van, meg belül is, így a befogadó bele is tudja élni magát, meg nem is, miáltal Fabricius elidegeníti a nézőt a képtől, és e nőket sztereotip szerepüktől.

Legrafínáltabb Gőbolyös Luca fotográfus, aki a *Férjhez akarok menni!* (2010) című, öt részes filmjében és fotóin<sup>56</sup> professzionális főzőshow-t alakít – annak minden szépségével, keléktárával és dramaturgiájával (7–8. kép). Főzőműsorában azonban, ahol ő maga a főszereplő, a népi babona praktikáit mutatja be: Hogyan kell megtalálni az igazit, hogyan kell elbűvölni,



5. kép. Fabricius Anna: Háztartási anyatigris (Eszter), 6/9, 2007, c-print



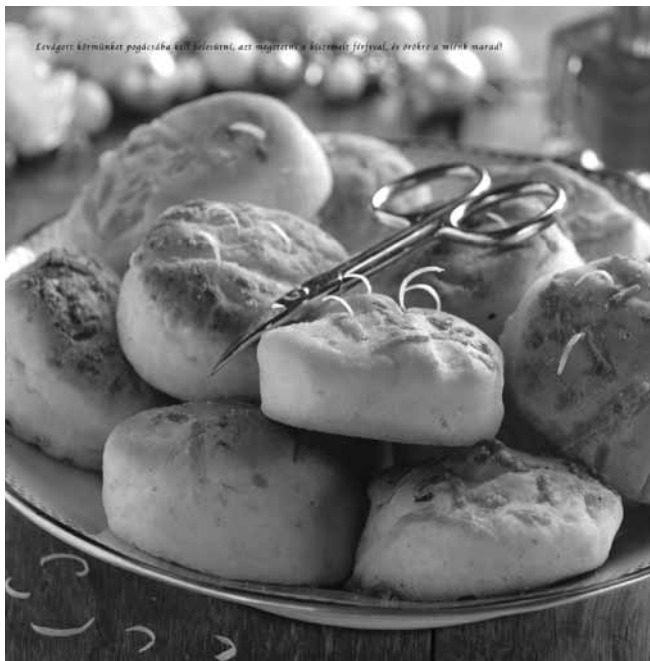
6. kép. Fabricius Anna: Háztartási anyatigris (Judit), 7/9, 2007, c-print

<sup>56</sup> Párját ritkító reflexióáradattal: BÁN Zsófia: Egy ágyban az ellenséggel (Gőbolyös Luca *Férjhez akarok menni!* című kiállítása, Knoll Galéria, Budapest). *Mozgó Világ*, 36. 2010. 6. Lásd <http://mozgovilag.com/?p=3452> (letöltés ideje 2013. október 14.); CSIZMADIA Alexa: Én nem akarok mindenáron férjhez menni. Gőbolyös Luca kiállítása. *Új Művészet*, 21. 2010. 6. 16–17; DÉKEI Kriszta: Kávé szörrel – Gőbolyös Luca: *Férjhez akarok menni*. *Magyar Narancs*, 2010. 17. (április 29.); FÜRTH Eszter: Femme, fatál. Gőbolyös Luca: *Férjhez akarok menni* / Knoll Galéria. Lásd <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2266/gobolyos-luca-ferjhez-akarok-menni-knoll-galeria/> (letöltés ideje 2013. október 14.); MÉLYI József: Alsógatya, négylevelű lóherével. *Élet és Irodalom*, 2010. április 16. 22. Lásd <http://www.es.hu/index.php?view=doc;25707> (letöltés ideje 2013. október 14.); OLTAI Kata: Mindig a nők akarják... *Műértő*, 13. 2010. 5. 4; PELESEK Dóra: *Férjhez akarok menni!* *Népszabadság*, 2010. március 25. [http://www.nol.hu/lap/kult/20100324-ferjhez\\_akarok\\_menni](http://www.nol.hu/lap/kult/20100324-ferjhez_akarok_menni) (letöltés ideje 2013. október 14.); PILINGER Erzsébet: Gőbolyös Luca: *Férjhez akarok menni* c. kiállítása. <http://www.irodalmijelen.hu/REGI/?q=node/4884> (letöltés ideje 2013. október 14.); SOMOSI Rita: A tündérmesék vége. Nemi szerepek és művészi öntudat Gőbolyös Luca legújabb projektjében. *Fotóművészet*, 2010. 2. 17–25.





7. kép. Gőbolyós Luca: Férjhez akarok menni!  
1. rész: Megtalálni az igazit, 2009, tévéműsor



8. kép. Gőbolyós Luca: Férjhez akarok menni!  
2. rész: Elbűvölni, magunkhoz láncolni a kiválasztott férfiút  
(Körmös pogácsák), 2009, lambda print

majd visszaszerezni, ha elhagy minket, és azt is, hogyan lehet megszabadulni tőle. A népi babonák vizualizálásával (például a kiválasztottat szőrszálunk, körünk megetetésével lehet magunkhoz láncolni, vagy elveszejtéséhez ruhájának bal ujján kell átpisilni) *abject*<sup>57</sup> elemeket kever<sup>58</sup> az ínycsiklandó főzőműsorba, fordul tőle az ember gyomra. Míg látszólag ő az „igazi” nő, sőt ősi tudások modern birtokosa, a főzőshow-t valójában kigúnyolja, és ezzel az eljátszott szerepeket csendben aláássa.

A példaként említett művek hatása a hazai közönségre – bár szakmai részről erős támogatottságot élveznek – nem csupán művészi kvalitásuknak köszönhető, hanem annak az arrogáns, előítéletes közegnek is, amelyben már egy kérdés felvetése is provokációnak számít.

<sup>57</sup> Az *abject*ről: „A testi funkciókkal és a nemiséggel (valamint a pornográfiával) foglalkozó műveket sokan tematikai okokból ebbe a kategóriájába sorolják az »abject« kifejezés primér, »zsigeri« jelentését véve alapul. Julia KRISTEVA azonban a *Powers of Horror* című könyvében [New York, Columbia University Press, 1982] az »abject« kategóriáját a kettősség és a bizonytalanság segítségével definiálja: »nem a tisztaság vagy az egészség hiánya okozza a visszataszító, gusztustalan érzést [*abjection*], hanem az, ami zavarja az identi-tást, a rendszert, a rendet. Az, ami nem tiszteli a határokat, a pozíciókat, a szabályokat. A köztés, a kettős, a kompozit.« TIMÁR Katalin: Pornó \*\*\*? Obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Szerk. ANDRÁSI Gábor. Budapest, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, 1999. 151–168: 161, 162.

<sup>58</sup> *Férjhez akarok menni! – I want to get married!* Kiállítási katalógus. Szerk. TURAI Hedvig. Budapest, Knoll Galéria, 2010, 4–11.



## A Gender Studies és a feminista kritika válogatott magyar nyelvű irodalma

**1969**

BEAUVOIR, Simone de: *A második nem*. Ford. GÖRÖG Livia–SOMLÓ Vera. Budapest, Gondolat, 1969, 1971<sup>2</sup>.

**1971**

ANGELUSZ Róbertné: Megjegyzések Simone de Beauvoir *A második nem* című munkájához. *Alföld*, 13. 1971. 3. 58–62.

**1972**

KÖRÖSI Zsuzsa: A nőtestvériség hatalma. *Valóság*, 15. 1972. 110–111.

**1984**

H. SAS Judit: *Nőies nők és férfias férfiak – A nőkkel és férfiakkal kapcsolatos társadalmi sztereotípiák élete, eredete és szocializációja*. Szeged, Akadémiai (Budapest, 1988<sup>3</sup>).

**1986**

SZABÓ Anna: Simone de Beauvoir halálára. *Nagyvilág*, 31. 1986. 8. 1240–1241.

WOOLF, Virginia: *Saját szoba*. Ford. BÉCSY Ágnes. Budapest, Európa, 1986.

**1990**

BERGER, John: *Mindennapi képeink*. Ford. FALVAY Mihály. Budapest, Corvina, 1990.

**1991**

BOZÓKI András–SÜKÖSD Miklós: A „nőiség” mint felforgatás: a feminizmus és az anarchista szellemiség. In: *Anarchizmus*. Szerk. UŐK. Budapest, Századvég, 1991. 473–474.

**1992**

IRIGARAY, Luce: A másik nő, mely nem egynem/iszerv/ű. *Vál.*, ford. KEMENES GÉFIN László. *Arkánium*, 10. 1992. 48–60.

PENLEY, Constance: Egy bizonyos különbség elutasítása: feminizmus és filmelmélet. Ford. ANDRÁS Sándor. *Arkánium*, 10. 1992. 24–32.

**1993**

*Tér és társadalom*, 7. 1993. 1–2. Nők a térben és a társadalomban.

**1994**

*Café Babel*, évf. n. 1994. 2. Férfi–nő.

*Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Szerk. HADAS Miklós. Budapest, Replika Kör, 1994.

Pierre BOURDIEU: Férfiuralom. 7–54; Martha LAMPLAND: Feminizmus és társadalomkutatás. 55–62; Gayle RUBIN: Nők forgalomban. 63–97; bell hooks: Feminizmus mint transzformációs politika. 98–105; Philip CORRIGAN: A maszkulinitás mint jog. 106–120; Donna HARAWAY: A szituációba ágyazott tudás. 120–141; NEMÉNYI Mária: Miért nincs Magyarországon nőmozgalom? 235–245; továbbá ADAMIK Mária, NAGY Beáta, KARÁDY Viktor, HRUBOS Ildikó, KONCZ Katalin, TÓTH Olga és HADAS Miklós tanulmányai. Ford. ACSÁDY Judit, ÁDÁM Péter, FEKETE Judit, HUBA Miklós, IMRE Anna, ZENTAI Violetta.

*Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 38. 1994. 4. Feminista nézőpont az irodalomtudományban.

*Replika*, 5. 13–14. 1994. Férfiuralom? 47–85.

HADAS Miklós: Férfiuralom. Beszélgetés Pierre Bourdieu-vel. 47–53; BULLAIN Nilda–BÜKY Dorottya–HERNÁDI Miklós–HRUBOS Ildikó–KONCZ Katalin–MARTON László–SZILÁGYI Vilmos–TÓTH Olga: Körkérdés a nőkről. 54–85.

**1995**

BICSKEI Éva: Salome alakmásai. *Mozgó Világ*, 21. 1995. 5. 56–83.

DROZDIK Orsolya: Kulturális amnézia avagy a történelmi seb. A feminizmusról. *Balkon*, 3. 1995. 1. 4–7.

DROZDIK Orsolya: A történelmi seb. Az én fabrikálása. A testi én. *Balkon*, 3. 1995. 11. 21–24.

GIDDENS, Anthony: Nem és szexualitás. Ford. ACSÁDY Judit. In: *Szociológia*. Budapest, Osiris, 1995. 6. fejezet, 177–218.

GYÖRGY Péter: *Művészet és média találkozása a boncasz-talon*. Budapest, Kulturtrade, 1995.

MOI, Toril: Feminista irodalomkritika. Ford. BECK András. In: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Szerk. ANN JEFFERSON–DAVID ROBEY. Budapest, Osiris, 1995, 1999<sup>2</sup>. 233–253.

*Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériá-ban és az Óbudai Pincegalériában*. Kiállítási katalógus. Szerk. ANDRÁS Edit–ANDRÁSI Gábor. Budapest, Óbudai Társaskör, 1995.

ANDRÁS Edit: Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben. 25–43; BÁN Zsófia: A fragmentum szomorúsága. 45–51; STURCZ János: Úr-Isten. 67–75.

## 1996

BÁN Zsófia: „A stílus maga a nő”. Georgia O’Keeffe. *Nap-pali ház*, 8. 1996. 3. 7–85.

BORDÁCS Andrea: A nemek harca az igennel. *Új Művé-szet*, 7. 1996. 11. 40–41.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: Szóra bírható-e az aláren-delt? Ford. MÁNFALAI Alice–TARNAY László. *Helikon*, 42. 1996. 4. (A posztkoloniális művelődésméletek.) 450–483.

*Eszmélet*, 32. 1996.

A nők 1996 Magyarországon. Pódiumbeszélgetés. Résztvevők: ADAMIK Mária, BARÁT Erzsébet, FERGE Zsuzsa, JOÓ Mária, LUGOSI Győző. 11–26; FRIGA HAUK: Feminizmus és marxizmus. Ford. GLAVINA Zsuzsa. 27–44; HELGA HIEDEN-SOMMER: Háziasszonyok a mak-roökonómiában. Ford. NAGY Zsuzsa. 45–56; SUSAN ZIMMERMANN: Hogyan lettek feministák? Ford. GLAVI-NA Zsuzsa. 57–92.

FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története. A tudás akarása*. Ford. ÁDÁM Péter. Budapest, Atlantisz, 1996 (1999<sup>2</sup>).

SZOBOSZLAI János: Nőnem – Hímnem. Bartók 32 Galéria, 1996. május 11–június 16. *Balkon*, 4. 1996. 7–8. 22–24.

*Thalassa. Pszichoanalízis–társadalom–kultúra*. 7. 1996. 1.

## 1997

ANDRÁSI Gábor: A peronőr közbeszól. Harminchét nőmű-vész kiállítása Londonban. *Új Művészet*, 8. 1997. 4. 6–17.

BUTLER, Judith: Esetleges alapok: a feminizmus és a „poszt-modern” kérdés. Ford. ÖRLÖSY Dorottya. *Thalassa. Pszi-choanalízis–társadalom–kultúra*. 8. 1997. 1. 11–31.

*Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexuali-tás: válogatott tanulmányok*. Szerk. CSABAI Márta–ERŐS Ferenc. Budapest, Új Mandátum, 1997.

ROSEMARIE TONG: Pszichoanalitikus feminizmus. Ford. HÁRS György Péter. 23–62; LUCE IRIGARAY: A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. Ford. MIKLÓS Bar-bara. 225–236.

*Magyar Lettre Internationale*, 25. 1997. Nyár. Tematikus blokk: A női test. 45–75.

*Replika*, 8. 1997. 28. Tematikus blokk: A modern test tör-ténete. 39–130; NEMEK a moziban. 131–170.

*Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Szerk. NAGY Beáta–S. SÁRDI Margit. Debrecen, Csokonai, 1997.

E. CSORBA Csilla: A kísérletezéstől az önmegvalósítá-sig. Magyar nőfotográfusok a századfordulón. 101–116; GELLÉR Katalin: A szecessziós művészet nőképe. 234–242.

TATAI Erzsébet: Magánrendelő. Németh Ilona kiállítása. *Balkon*, 5. 1997. 6. 13.

TATAI Erzsébet: Nőnem – Hímnem. In: *Bartók 32 Galéria 1995. szeptember–1996. június*. Kiállítási katalógus. Szerk. TATAI Erzsébet. Budapest, Bartók 32 Galéria, 1997. I. n.

*Testes könyv*. I–II. Szerk. KIS [sic!] Attila Attila–KOVÁCS Sán-dor s.k.–ODORICS Ferenc. Szeged, Ictus–JATE Irodalomel-méleti Csoport, 1997.

HÉLENE CIXOUS: *A medúza nevetése*. Ford. KÁDÁR Kriszti-na. II. 357–380; SHOSHANA FELMAN: *A nők és az örültség*.

Ford. HÓDOSY Annamária. II. 381–405; Julia KRISTEVA: *A nők ideje*. Ford. FARKAS Anikó. II. 327–356.

*Új Művészet*. 8. 1997. 10–11. Tematikus blokk: Keresd a nőt! 4–14, 63–65.

TURAI Hedvig: Kijárási tilalom. A testet öltött logosz: Kiállítás és eseménysorozat a Kortárs Művészeti Múzeumban. 8–11.

### 1998

*Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*. Szerk. DROZDIK Orsolya. Budapest, Kijárat, 1998.

Gayatri Chakravorty SPIVAK: Feminizmus és dekonstrukció. Ismét: egyezkedések. 9–50; Luce IRIGARAY: A nők genealógiájának semmibevétele. 51–60; Luce IRIGARAY: A nők diskurzusa, a férfiak diskurzusa 61–70; Donna J. HARAWAY: A virtuális tükör az új világrendben. 73–166; Mary Ann DOANA: Technifília: technika, reprezentáció és a női. 167–190; Evelyn REED: Claude Lévi-Strauss tévképzetei a rokonság elemi struktúráiról. 191–239. Ford. DROZDIK Orsolya, GELLÉRT Marcell, HUSZANAGICS Melinda, MÁTHÉ Andrea, PÁSZTOR Péter.

TIMAR Katalin: A festői vágy tárgya: Szépfalvi Ágnes képeiről. In: *Szépfalvi Ágnes*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1998 (A Szent István Király Múzeum Közleményei D. sorozat. 261). I. n.

### 1999

ANDRÁS Edit: A test reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben. In: *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Szerk. ANDRÁSI Gábor. Budapest, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, 1999. 49–82.

*A techné vállalása. 48. Velencei Biennále – Magyar Pavilon*. Kiállítási katalógus. Szerk. STURCZ János–ANDRÁSI Gábor–BÁLVÁNYOS Anna. Budapest, Ludwig Múzeum, 1999.

ANDRÁS Edit: Kulturális átöltözés (Benczúr Emeséről). 20–24; TATAI Erzsébet: A lehetetlen megkísértése. Imre Mariann munkáiról. 36–39.

BABARCY Eszter: Nők és feministák, avagy az aszimmetria szépsége. B. E. beszélget Csáky Marianne-nal, Kuczogi Szilviával és Pető Andreával. *Beszélő*, 5. 1999. 4. 115–121.

Fátyol alatt. Drozdik Orsolyával beszélget TARCZALI Andrea. *Balkon*, 7. 1999. 7–8. 4–10.

FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története. A gyönyörök gyakorlása*. Ford. ALBERT Sándor–SZÁNTÓ István–SOMLYÓ Bálint. Budapest, Atlantisz, 1999.

*Replika* 10. 35. 1999. Tematikus blokk: Nőszerepek. 79–141.

Sétáló agyak. Drozdik Orsolyával beszélget VAMOS Éva. *Balkon*, 7. 1999. 7–8. 10–11.

TURAI Hedvig: Ruha teszi a macit? Audry Ng kiállítása a Bartók 32 Galériában, *Új Művészet*, 10. 1999. 10. 57–58.

WESSELY Anna: Nagy Kriszta, avagy a kortárs háziasszony. In: *Kép és képiség: kiállítássorozat, Collegium Budapest, 1998/99*. Kiállítási katalógus. Szerk. MAURER Dóra. Budapest, Collegium Budapest, 1999.

WOLF, Naomi: *A szépség kultusza*. Ford. FOLLÁRD Natália. Debrecen, Csokonai, 1999.

### 2000

ANDRÁS Edit: Akt a modernitáson túl. *Új Művészet*, 11. 2000. 7. 20–23.

BOURDIEU, Pierre: *Férfiuralom*. Ford. N. Kiss Zsuzsa. Budapest, Napvilág, 2000.

CHODOROW, Nancy: *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Ford. CSABAI Márta et al. Budapest, Új Mandátum, 2000.

CSABAI Márta–ERŐS Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest, József Könyvek, 2000.

E. CSORBA Csilla: *Magyar fotográfusnők 1900–1945*. Budapest, Enciklopédia, 2000.

*Modern Magyar Nőművészettörténet*. Szerk. KESERÜ Katalin. Budapest, Kijárat, 2000.

NAGY Ildikó: Szobrásznők. 12–30; GÁLG Zoltán: A húszas–harmincas évek női művészete. 31–46; TURAI Hedvig: Hiányzó történetek. Vajda Júlia, Anna Margit, Vaszkó Erzsébet. 47–61; KESERÜ Katalin: „A má-

sodik nem". Az azonosságok művészete (1960-tól napjainkig). 62–77; STURCZ János: Generációk, stratégiák, műtípusok. Női művészek, természethez kötődő női identitás-szimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban. 1970–2000. 78–92.; TARCZALI Andrea: A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében. 93–106.

LÉVAI Katalin: Feminizmustörténet. I–III. *Esély*, 12. 2000. 1. 49–60; 2000. 2. 3–16; 2000. 5. 18–40.

LÉVAI Katalin: *A nő szerint a világ*. Budapest, Osiris, 2000.

*Metropolis*, 2000/4. Tematikus szám: Feminizmus és filmelmélet.

Laura MULVEY: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. JUHÁSZ Vera. 12–23; Mary Ann DOANE: Film és maszk. A női néző elmélete. Ford. JAKAB Enikő. 24–37; Teresa de LAURETIS: Női filmek új megközelítésben. Esztétika és feminista filmelmélet. Ford. BECK András. 54–68.

MILES, Rosalind: *Az idő leányai*. Ford. JUHÁSZ Borbála. Budapest, Balassi, 2000.

Nőművészet. In: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. II. Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 2000. 942–944. Lásd [http://artportal.hu/lexikon/fogalmi\\_szocikkek/nomuveszet](http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/nomuveszet) (letöltés ideje 2013. október 20.).

PLUMWOOD, Val: Feminizmus – ökofeminizmus. Ford. MAGYAR Éva. *Liget*, 13. 2000. 4. 43–53.

TATAI Erzsébet: Kriszti, a kortárs médiaművész. *Ex-Symposion*, 8. 2000. 32–33. 113–114.

## 2001

ACSÁDY Judit: Kellett-e nekünk feminizmus? Nyugati gondolatok hazai fogadtatása a rendszerváltás után. 2000, 13. 2001. 9. 12–25.

FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története*. III. *Törődés önmagunkkal*. Ford. SUJTÓ László. Budapest, Atlantisz, 2001.

MACKINNON, Catherine A.: *A feminizmus változásai. Előadások életről és jogról*. Ford. BORSODY Gyöngyi. Budapest, OSI–Pont, 2001.

MOSSE, George L.: *Férfiasságnak tükröje. A modern férfi-eszmény kialakulása*. Ford. SZÉKELY András. Budapest, Balassi, 2001.

Női Adattár. In: *Társadalomtudományi Digitális Adattár*. Lásd <http://www.tarki.hu/adatbank-h/nok/> (letöltés ideje 2013. október 15.).

TURAI Hedvig: Nem vagyok szerelmes. Sophie Calle történetei. *Műértő*, 4. 2001. 5. 1, 5.

*Van-e a nőknek történelmük?* Szerk. Joan WALLACH SCOTT. Budapest, Balassi, 2001.

Joan WALLACH SCOTT: Társadalmi nem (gender): a történeti elemzés hasznos kategóriája. Ford. GRESKOVITS Endre. 126–160; Válogatott irodalom. A nők története, a feminizmus története, a társadalmi nemek kapcsolata, a szexualitás elmélete és története magyar nyelven hozzáférhető kiadványainak válogatott bibliográfiája. Összeáll. SÉLLEI Nóra–PETŐ Andrea. 369–383.

## 2002

BICSKEI Éva: Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda- és Rajztanárképezdében, 1871 és 1908 között. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZÓKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 223–242.

CZIGÁNY Magda: Nyájas múzsákból öntudatos amazónok: nők a huszadik század művészetében. Mi a helyes kérdésfelvetés? *Holmi*, 14. 2002. 3. 309–325.

GREER, Germanie: *A kasztrált nő*. Ford. GÁCS Anna–KISS Zsuzsa. Budapest, Corvina, 2002.

*Kalligram*, 11. 2002. 9. Tematikus szám: A modernség neme.

LAQUEUR, Thomas: *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. SZABÓ Valéria–TÓTH László–BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2002.

MARGIT Patrícia: A nők reprezentációja. Férfiuralmi jelenségek körforgása a napilapokban. *Médiakutató*, 2002. Ősz. Lásd [http://www.mediakutato.hu/cikk/2002\\_03\\_](http://www.mediakutato.hu/cikk/2002_03_)

osz/06\_a\_nok\_reprezentacioja/ (letöltés ideje 2013. október 15.).

SÉLLEI Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.

SÉLLEI Nóra: *Tükröm, tükröm. Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.

SZARKA Klára: *Fotográfia nőnemben*. Budapest, Balassi–Magyar Fotográfusok Szövetsége, 2003.

TURAI Hedvig: *Anna Margit*. Budapest, Szemimpex, 2002.

TURAI Hedvig: Árnyékutazó. Göbolyös Luca kiállítása. *Prasens*, 1. 2002. 1. 77–80.

### 2003

BICSKEI Éva: Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig. *Korall*, 13. 2003. szeptember. 5–29.

*Előhívott önarcképek. Leszbikus nők önéletrajzi írásai*. Szerk. BORGOS Anna et al. Budapest, Labrisz Leszbikus Egyesület, 2003.

EPERJESI Ágnes: *Újrahasznosított képek / Recycled Images 1999–2003*. Budapest, szerzői kiadás, 2003. o. n.

ANDRÁS Edit: Az emlékezés útvesztői; Rebecca STRAW: A nyers és a főtt. Ford. BECK András.

HADAS Miklós: *A modern férfi születése*. Budapest, Helikon, 2003.

JAGOSE, Annamarie: *Bevezetés a queer-elméletbe*. Ford. SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2003.

KÉRCHY Anna: Ez a fekete zongora... A női tekintet lehetőségei és a vágy képei Jane Campion Zongoralecke című filmjében. Lásd <http://www.filmtett.ro/cikk/1848/a-noi-tekintet-lehetosegei-es-a-vagy-kepei-jane-campion-zongoralecke-cimu-filmjeben> (2003. május 15. Letöltés ideje 2013. október 15.).

SIMON Mariann: *Valami más. Beszélgetések építésznőkkel*. Budapest, Terc, 2003.

TABORSKA, Agnieszka: A barna kislány lenne a szürrealisták múzsája? Ford. KERESZTES Gáspár. *Balkon*, 11. 2003. 6–7. 4–10.

*Társadalmi nem, politika és az állam*. Szerk. Vicky RANDALL–Georgina WAYLEN. Ford. CSANÁDI Andrea–KISS Anna. Budapest, Jósöveg Műhely, 2003.

### 2004

*A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben. Female Nude Imagery in 19th-century Art*. Kiállítási katalógus. Szerk. IMRE Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004.

Linda NOCHLIN: Erotika és nőábrázolás a 19. században. Ford. KOVÁCS Brigitta. 99–104; Sascha RENNER: Hatalmi anatómia. 105–109; BICSKEI Éva: A helyi mint nemzetközi. Az alakrajz oktatásának és a (női akt)modellek állításának gyakorlata a Mintarajztanodában. 141–162; RÉVÉSZ Emese: Femme Fatale, avagy a női test demonizálása Csók István aktfestészetében. 415–423.

*Az ÉSZ, a TEST és a LÉLEK anatómiája. Szimpózium Drozdik Orshi retrospektív kiállítása kapcsán 2002. február 22*. Szerk. BÁLVÁNYOS Anna–TIMÁR Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004.

BICSKEI Éva: Nők oktatása az Országos Magyar Mintarajztanodában és Rajztanárképezdőben, 1871–1908. 9–25; WESSELY Anna: Drozdik Orsolya és a feminista ismeretelmélet. 43–48; ZSADÁNYI Edit: Írás a testen, test az írásban. 55–61; BOLLOBÁS Enikő: Hogy szeresd női tenmagad. Amerikai modernista nőírók és a nőgyűlölet. 71–82; Leonida KOVÁC: A medikai erotika és a normatív tudományos közbeszéd. 95–99; Martina PACHMANOVÁ: Testek, technológiák, identitások – Az én fabrikálása (néhány szó kortárs cseh nőművészekről). 107–111; TIMÁR Katalin: A Jó, a Rossz és a Csúf. A test és a lélek rendszertana. 119–122; Ferran BARENBLITT: A lélek anatómiái. 127–130. Ford. JAKAB Enikő, SZEGEDY-MASZÁK Zsuzsa, SZEKERES Andrea, SZIGETHY Gabriella.

ERDŐSI Anikó: „Most kezdem újra az életem?” Eperjesi Ágnes két kiállításáról. *Beszélő*, 10. 2004. 4. Lásd <http://www.eperjesi.hu/texts/erdosi-aniko-most-kezdem-ujra-az-eletem-beszelo-2004-majus?id=37> (letöltés ideje 2013. október 15.).



KÉRCHEY Anna: Könyörtelen testrevíziók. A női szépség erőszakos ideológiájának dekonstrukciója a feminista performansz terrorista testeiben. *Kalligram. Művészet és Gondolat*, 13. 2004. 1. 103–110.

PILINGER Erzsébet: Száz lepedő – Művész mint magánember, művészet mint magánügy. Lásd <http://artportal.hu/magazin/artguide/szaz-lepedo-muvesz-mint-maganember-muveszet-mint-maganugy> (2004. november 12. Letöltés ideje 2013. október 20.).

SCHULLER Gabriella: Ladik Katalin performanszairól. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DERÉKY Pál–MÜLLNER András. Budapest, Ráció, 2004. 134–145.

TATAI Erzsébet: Nőkép a reklámban. *Antenna*, 2. 2004. 1. 15–17.

TATAI Erzsébet: Vizuális erőszak az utcán. *Reklámérték*, 2. 2004. 7. (február) Lásd <http://www.mrsz.hu/search.php?submitsearch=true&search-page=0&search-group=any&search-method=full&expression=tatai> (letöltés ideje 2013. október 15.).

## 2005

ANDRÁS Edit: Gigantikus képregény. Eperjesi Ágnes kiállítása a Millenárison. *Új Művészet*, 16. 2005. 1. 37.

BÁN Zsófia: Van-e az irodalomnak neme? (2004. április 19.) In: *Mindentudás Egyeteme*. 4. Szerk. HITSEKER Mária et al. Budapest, Kossuth, 2005.

BUTLER, Judith: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005.

HARAWAY, Donna J.: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. KOVÁCS Ágnes. *Replika*, 16. 2005. 51–52. november. 107–139.

*Házastárs? Munkatárs? Vetélytárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon*. Szerk. PALASIK Mária–SIPOS Balázs. Budapest, Napvilág, 2005.

HOCK Bea: *Nemtan és pablikart* [sic!]. Budapest, Praesens, 2005. 9–61.

JUNGHAUS Tímea: Oláh Jolán – a tudatállapotok szívárványának festője. *Amaro Drom Kulturális Folyóirat*, 15. 2005. 11. 13–19.

YUVAL-DAVIS, Yira: *Nem és nemzet*. Ford. SZABÓ Valéria–SZENTMIKLÓSI Tamás. Budapest, Új Mandátum, 2005.

## 2006

BERECZ Ágnes: Eltűnt idő, talált kép. *Artmagazin*, 13. 2006. 3. 26–29.

BUTLER, Judith: *Problémás nem*. Ford. BERÁN Eszter–VÁNDOR Judit. Budapest, Balassi, 2006.

MAGYARI-VINCZE Enikő: *Feminista antropológia elvek és gyakorlatok között*. Egyetemi jegyzet. Kolozsvár, Desire, 2006.

NAGL-DOCEKAL, Herta: *Feminista filozófia. Eredmények, problémák, perspektívák*. Ford. HELL Judit. Budapest, Áron, 2006.

II. fejezet: A művészet és a nőiség 71–122. Jegyzetek: 233–247.

SÉLLEI Nóra (szerk.): *A feminizmus találkozásai a (poszt-)modernnel*. Debrecen, Csokonai, é. n. [2006].

Az irodalom-, művészet- és kultúrakritika/-elmélet és a társadalmi nem összefüggéseit vizsgáló, magyar nyelvű szakirodalom válogatott bibliográfiája. 301–342.

STURCZ János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006.

TATAI Erzsébet: Feminista vizuális kultúra. Ulrike Rosenbach retrospektív kiállítása a Pixel Galériában. *Magyar Építőművészet*, 2006. 17. Vizuális kultúra rovat. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=675> (letöltés ideje 2013. október 22.); off-line kiadása: *Praesens*, 4. 2006. 4. 111–114.

WOOLF, Virginia: *Három adomány*. Ford. SÉLLEI Nóra, Budapest, Európa, 2006.

ZSADÁNYI Edit: *A másik nő. A női szubjektivitás alakzatai.* Budapest, Ráció, 2006.

## 2007

*A nő helye a magyar nyelvhasználatban. „Nyelv, ideológia, média” konferencia 2005. szeptember 8–9.* Szerk. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Klára. Szeged, JATEPress, 2007.

*A nő és a politikum. A nők politikai szerepvállalása Magyarországon.* Szerk. PALASIK Mária. Budapest, Napvilág, 2007.

Irodalomjegyzék: 527–537.

*A nő mint szubjektum, a női szubjektum.* Szerk. SÉLLEI Nóra. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.

ANDRÁS Edit: Haláli nők. *Régi-új Magyar Építőművészet*, Vizuális Kultúra rovat. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=516> (letöltés ideje 2013. október 15.).

HORVÁTH Györgyi: *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban.* Budapest, Kijárat, 2007.

Nagy Kriszta x-T: *Eddig.* Kiállítási katalógus. Szerk. BENCsik Barnabás. Budapest, ACAX-WAX, 2007.

ANDRÁS Edit: Az angyalt imádom bennem? 9–17; TURAI Hedvig: Gyűlöld bennem az ördögöt? 18–25.

SÉLLEI Nóra: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.

TAKÁCS Judit: *Az egyenlő bánásmód gyakorlatai.* Budapest, Új Mandátum, 2007.

TATAI Erzsébet: Eperjesi Ágnes: Családi album. Sztereotípiák a kortárs művészetben és vizuális kultúrában. *apertura.hu*. Kitekintés rovat. Lásd <http://www.apertura.hu/2007/tel/tatai> (letöltés ideje 2013. október 15.).

## 2008

*Hölgyek palettával. Magyar nőfestészet 1895–1950.* Saphier gyűjtemény. Kiállítási katalógus. Szerk. n. A kiál-

lítást rendezte: GÁLIG Zoltán–SAPHIER Dezső–GÖDÖLLE Mátyás. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2008.

JOKESZ Antal: A második nem beelőz. Erdei Krisztina fotói. *Új Művészet*, 19. 2008. 2. 41–42.

*Pszichológia és feminizmus.* Szerk. KENDE Anna. Budapest, L'Harmattan, 2008.

## 2009

*A nő és a nő(es)ség sztereotípiái. „Nyelv, ideológia, média 2.”* Szerk. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Klára. Szeged, SZTE Könyvtártudományi Tanszék, 2009.

ANDRÁS Edit: A társadalmi nemek reprezentációja. Testhasználat, testi identitás. Személyes és/vagy nyilvános, magasztos és/vagy köznapi. In: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain.* Budapest, Argumentum, 2009. 43–142.

Eperjesi Ágnes: *Színügyek.* Kiállítási katalógus. Szerk. EPERJESI Ágnes–ÍZINGER Katalin. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2009.

GÁCS Anna: Eperjesi Ágnes: Mindig lesz friss szennyes – megnyitósöveg. *Balkon*, 18. 2009. 7–8. 27–28.

HORNYIK Sándor: A hibrid és a szintetikus organizmus. Női test- és identitásképző a *Feltámad a halál* című film-ben. *Balkon*, 18. 2009. 9. 14–19.

MÁTHÉ Andrea: Valamit visz a víz. Varga Rita kiállítása. *Balkon*, 18. 2009. 3. 42–43.

## 2010

*Ars perennis. Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, 2009.* Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt, 2010.

MÉSZÁROS Zsolt: Hölgyek berettával. Kérdések az 1945 előtti magyar (nő)művészek megítéléséről. 189–193; OLTAI Kata: Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata. 223–229.

BÁN Zsófia: Egy ágyban az ellenséggel (Gőbölös Luca Férjhez akarok menni! című kiállítása, Knoll Galéria,

Budapest). *Mozgó Világ*, 2010. 6. Lásd <http://mozgovilag.com/?p=3452> (letöltés ideje 2013. október 14.).

BICSKEI Éva: *Ámor és Hymen. A fiatal Székely Bertalan szerelmi története*. Budapest, Akadémiai, 2010.

DUDÁS Barbara: HER story. Drozdik Orshi: Un Chandelier Maria Theresa. *Balkon*, 18. 2010. 1. 28–31.

*Férjhez akarok menni! – I want to get married!* Kiállítási katalógus. Szerk. TURAI Hedvig. Budapest, Knoll Galéria, 2010. 4–11.

GÖBBÖLYÖS Luca. Szerk. n. [GÖBBÖLYÖS Luca.] Budapest, Supergroup Kft., 2010.

ANDRÁS Edit: Önéletrajzírás és fényképezés. 8–12; TURAI Hedvig: Kölcsönvett pillantások. 16–18; OLTAI Kata: Testképpróba. Személyes és Ruhapróba – A társadalom által előírt kánon ellen. 70–71; TATAI Erzsébet: Véletlenül nem lehet önarcképet készíteni. 122–123.

HADAS Miklós: *A férfiaság kódjai*. Budapest, Balassi, 2010.

OLTAI Kata: Mindig a nők akarják... *Műértő*, 13. 2010. 5. 4.

SOMOSI Rita: A tündérmesék vége. Nemi szerepek és művészi öntudat Göbbölyös Luca legújabb projektjében. *Fotóművészet*, 54. 2010. 2. 17–25.

## 2011

HORNYIK Sándor: Feminista kritika. In: *Idegenek egy büns városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, 2011, L'Harmattan–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. 29–30.

JUNGHAUS Tímea: Az egyszemlátó Omara ékszerei. Lásd <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=826> (letöltés ideje 2013. október 15.).

*Társadalmi Nemek Tudománya. Interdiszciplináris eFolyóirat*. Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoport, An-

gol-Amerikai Intézet, Szegedi Tudományegyetem (2011-től). Lásd <http://tntejurnal.hu/archivum.html> (letöltés ideje 2013. október 22.).

## 2012

BOLLOBÁS Enikő: *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Budapest, Balassi, 2012.

OLTAI Kata: A női szereplők lábjegyzetei. Ujj Zsuzsi szubverzív testmaszkja. In: *Ujj Zsuzsi: Képek 1985–1991*. Kiállítási katalógus. Budapest, Mission Art Galéria, 2012. 5–10.

PELESEK Dóra: Változtass gyönyörűvé! I–II. *Balkon*, 20. 2011. 1. 28–31; 20. 2011. 3. 36–43.

Szakirodalom tudományágak szerint csoportosítva. Összeáll. ANTONI Rita. 2012. Frissítve: 2013. március 9. Lásd <http://nokert.hu/index.php/tudatossagnoeves/ajanlott-koenyvek/948-nk-tarsadalmi-nem-ni-oentudatnoeves-6-resz-szakirodalom-tudomanyagak-szerint-csoportositva> (letöltés ideje 2013. október 15.).

## 2013

*A meztelen férfi. Tanulmányok*. Szerk. n. Ford. KÉKESI Zoltán. Linz, Lentos Kunstmuseum–Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum–Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2013.

Sabine FELLNER: A meztelen férfi – egy tabu. 11–24; Christine von BRAUN: Meztelenség, szégyenérzet, férfiaság. 25–37; Paula DIEHL: A meztelen test a nemzetiszocializmusban. 38–46; Peter WEIERMAIR: A homoszexuális tekintet. A férfiak mint a homoszexuális vágy tárgya. 47–54; Elisabeth NOWAK-THALLER: Az Új Ádám a természetben. 55–68; Stella ROLLIG: A férfi a kamera előtt. 69–74; TURAI Hedvig: A meztelen férfi – innen nézve. 75–82; ANDRÁS Edit: Parancsra álmodom vagy szabadon? 83–98.

Összeállította: TATAI Erzsébet

Erzsébet Tatai

## The Meeting of Art History and Gender Studies

### *Contemporary Hungarian artworks representing housework*

In Hungary, only 8.8% of the Members of Parliament are women. According to 2012 statistics, this places Hungary 117th (of 137) in the world and last but one in Europe and clearly shows the position of women in Hungarian public life. While the number of woman artists has grown significantly in the past two decades, as has the ratio of female to male graduates over the last 60 years, and today there are more women than men in higher art education – all of this is indicative of the devaluation of the artistic career, rather than the true emancipation of women.

Very few woman artists reflect on gender roles or the subjection of women, and even the best of them claim that they are not feminists, as they realise that such a statement would put them at a disadvantage in a male chauvinistic field. So it is 'shy', 'latent' or 'subtle' feminism that prevails in Hungarian contemporary art. Nevertheless, works of art have begun to appear that question traditional gender roles by thematizing the division of labour between the sexes. The following works, for example, focus on work traditionally assigned to women (household work): Ágnes Eperjesi's *Weekly Menu* (2000) and *Colour fade-out washing machine* (2009), Luca Göbölös' *I Want to Get Married!* (2010), Anna Fabricius' *Tigress of housekeeping* (2006), Erika Baglyas' *100 sheets* (2004) and Kriszta Nagy's exhibition entitled *I am a Contemporary Housewife* (1999). These artworks – from paintings and photographs to videos and installations – apply advanced imaging technology and the repertoire of the dramaturgy of professional cooking shows and modern visual culture to erode the borders between labour done privately and publicly, for free and for money, as well as between creative and reproductive labour.

After an overview of the use of Gender Studies, this paper seeks to find a context in which the 'shy' feminism of Hungarian artists is explicable.

*Keywords:* Gender Studies, Women's Studies, domesticity, household work, feminism, feminist art criticism, object, gaze

Junghaus Tímea

## Az „episztemikus engedetlenség” *Omara Kék sorozatának dekolonializált olvasata*

A kisebbségek kulturális gyakorlatainak értelmezését az a tudományelméleti fordulat segítette elő, amelyre „kulturális fordulatként” hivatkozik a művészettörténeti szakirodalom.<sup>1</sup> A tudományos világban bekövetkezett szemléletváltás nem pusztán etnikai, hanem társadalmi, nemi és osztályspecifikus vonatkozásokat is hordoz. E szemléletváltást kezdetben az akadémián kívüli értelmiségi körök kezdeményezték a nyugati társadalmakban a polgárjogi, illetve diákmozgalmak társadalmi változásokat generáló hatására. A változás Közép- és Kelet-Európa országaiban csak az 1990-es évek elején kezdődött meg, a kulturális fordulat elgondolásának bevezetésével folyóiratcikkek, könyvek formájában, és a kulturális demokrácia fogalma is csak ekkor kristályosodott ki, a társadalmi nyilvánosság különféle fórumain zajló viták hevében. A civil társadalom megerősödött, és megjelent a civil politika, amely a kulturális demokrácia előfeltétele. E folyamat mezsgyéjén az 1960-as évek végétől kezdve a roma kulturális mozgalom is harcba szállt annak érdekében, hogy a roma alkotók munkáit mint egyéni szerzők alkotásait ismertessék el, s nem mint kollektív természetű, népművészeti alkotásokat, amelyek kizárólag akkor válnak konkrét reprezentációkká, amikor valamilyen módon a gyűjtő vagy a folklorista bemutatásában jelennek meg.<sup>2</sup> Az elmúlt négy évtizedben Közép-Európa vált a roma kultúra és művészet megismeréséhez és értelmezéséhez kapcsolódó kutatás, művészeti gyakorlat és teoretikai analízis központjává, és ebben a régióban születtek a legfontosabb eredmények.

A művészettörténet romaképének kutatása során egyértelművé vált, hogy a „modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a »cigányok« lesznek a »pendant«-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai »primitívjeinek«.”<sup>3</sup> Bár egyelőre további kutatást igényel annak vizsgálata, hogy miképp szexualizálódik és feminizálódik a „roma” test az európai modernításban, a képek archeológiáját vizsgálva egyértelmű, hogy a „közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját »feketességét« »vad« csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül.”<sup>4</sup> Az európai képiség és az ikonográfia a romákat „a Cigány” konceptuális gettójába kényszerítette.

Junghaus Tímea  
Művészettörténész, kurátor  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
Kutatási területe: kisebbségi kultúrák,  
posztkolonializmus, feminista kritika,  
kortárs művészet  
E-mail: junghaus.timea@btk.mta.hu  
Website: www.arthist.mta.hu

Tímea Junghaus  
Art historian, curator  
Institute of Art History, RCH, HAS  
Research field: minorities,  
postcolonialism, feminist criticism,  
contemporary art

<sup>1</sup> Az egyik legtöbbet hivatkozott összefoglalás a témában: David CHANEY: *The Cultural Turn. Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*. London–New York, Routledge, 1994.

<sup>2</sup> Mint például: BÁNSZKY Pál: *A képzőművészet vadvirágai: 100 népművészeti és naiv szemléletű magyar alkotó*. Kecskemét, Bánszky Pál, 1997; *Roma Képzőművészek III. Országos Kiállítása*. Szerk. DARÓCZI Ágnes–KERÉKGYÁRTÓ István–KALLA Éva. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 2000.

<sup>3</sup> KOVÁCS Éva: Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 14. 2009. 1. 74–90: 77. Lásd <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> (letöltés ideje 2013. október 12.).

<sup>4</sup> Uo. 79.



A „roma szubaltern”<sup>5</sup> – a „másiknak lenni-ség” terhe, a fizikai, szimbolikus és episztemológiai erőszak, más szavakkal az európai többség romák irányában végzett kolonizáló tevékenysége a vizualitás területén a legláthatóbb és a legegységelműbb. Így a szubaltern vágyainak feltárása olyan terület, amely felé természetes módon fordulnak a roma teoretikusok annak ellenére, hogy a közép-európai tudományos közeg megkérdőjelezi a „kolonizált” roma kisebbség létezését, és amellett érvel, hogy a dél- és közép-kelet-európai régió, ahol a roma kisebbség nagyobb része él, történelmileg és strukturálisan is különbözik a Nyugattól. A „fehérnek lenni-ség” (*whiteness*) és a faji kutatások elméletei segítenek a roma emancipáció komplexitásának megértésében, így a posztkoloniális teoretikai keret fontos eszköz és analitikai lehetőség a megkülönböztető európai társadalmi, gazdasági és politikai hierarchia leleplezésében.

Teljes és meggyőző érvelést publikált a közelmúltban e témában Kóczé Angéla és Nidhi Trehan *Postcolonial racism and social justice: the struggle for the soul of the Romani civil rights movement in the „New Europe”*<sup>6</sup> címmel. A tanulmány szerzői Norbert Elias 1978-ban publikált, úttörő jelentőségű tanulmányát, a *The Civilizing Process* című munkát idézik, amelyben Elias kifejti, hogy „a civilizációs folyamatba tulajdonképpen minden beletartozik, amivel a nyugati társadalom magát a korábbi társadalmaknál, vagy más, kevésbé civilizált kortárs társadalmaknál felsőbbrendűnek tekintheti”<sup>7</sup>. Elias arra is rámutat, hogy a civilizáció fogalma, amelyet Franciaország és az Egyesült Királyság nemzeti identitása magabiztos jelölésére használ, különbözik a „Kultur” fogalmától, amelyet eredetileg Németország használt, majd amelyet a közép-európai népek is adaptáltak, „hogy olyan nemzetek identitását határozzák meg és írják le vele, amelyeknek nincsenek stabil körvonalaik, és a civil társadalom intézményei sem léteznek bennük”<sup>8</sup>. „Ez a civilizáció és a Kultur között fennálló dichotómia az egyik lehetséges magyarázata annak, hogy a romákat miért ítélik meg különbözőképpen a régió különböző részein. Az egyes állami irányelvek továbbra is érvényesítik ezt a különbségtételt, a nemzeti szinteken működő és az egész Európát átható, romákra irányuló civilizációs tendencia érvényesülése ellenére.”<sup>9</sup> A romákkal kapcsolatban a kolonializmust úgy kell értenünk, mint a többség stratégiáit annak érdekében, hogy fenntartsa az aszimmetrikus relációkat a gazdasági és a politikai hatalomban (abban az értelemben, ahogy Edward Said beszél az orientalizmusról); „olyan különböző stratégiák alkalmazása, amelyek közös eredménye a nyugatiak felsőbbrendű pozíciója a »keletiekkel« szemben”<sup>10</sup>. A Said által a koloniális hatalom analízise során megnevezett egyenlőtlen hatalmi viszonyokat a romák esetében is könnyedén felismerhetjük: például a romákról szerzett tudás, e tudás megszerzésének módja és annak terjesztése mind a koloniális hatalom ideológiai kísérői. Az európai, fehér többség romákra irányuló civilizációs küldetései egészen a 18. századig nyúlnak vissza, és a mai napig tartanak. Újraalkotják azokat az irányelveket, amelyek a romák „alsóbbrendűségével” és „devianciájával” kapcsolatos, széles körben elterjedt nézetekre épülnek, és amelyek újratermelik a „cigány másságról” szóló káros narratívákat a jelenkori Európa társadalmában. Kóczé rámutat arra, hogy amennyiben a posztkoloniális teoretikai

<sup>5</sup> A szubaltern fogalmát Gayatri Ch. SPIVAK: *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*. London, Macmillan, 1988 alapján vezetjük be (magyarul lásd Uő: Szóra bírható-e az alárendelt? Ford. MÁNFAL Alice–TARNAY László. *Helikon*, 42. 1996. 4. 450–483).

<sup>6</sup> Angéla KÓCZÉ–Nidhi TREHAN: *Postcolonial racism and social justice: the struggle for the soul of the Romani civil rights movement in the 'New Europe'*. In: *Racism, Post-colonialism, Europe*. Ed. G. HUGGAN. Liverpool, Liverpool University Press, 2009. 50–77.

<sup>7</sup> Norbert ELIAS: *A civilizáció folyamata*. Ford. BERÉNYI Gábor. Budapest, Gondolat, 1987. 162–206; lásd még Anna WESSELY: *The Cognitive Chance of Central European Sociology. Replika*, special issue „Colonisation or Partnership – Eastern Europe and Western Social Sciences”. Eds. Miklós HADAS and Miklós VÖRÖS. 1996.

<sup>8</sup> WESSELY 1996. i. m.

<sup>9</sup> KÓCZÉ–TREHAN 2009. i. m. 67.

<sup>10</sup> Edward W. SAID: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Budapest, Európa, 2000.

keret nélkül próbáljuk leírni az európai romák jelenlegi helyzetét, amit konzerválunk, az a „cigánykérdés”, vagyis a „Gypsy problem” – egy olyan diskurzus, amely úgy építi fel a romák által megélt problémákat (mint például a munkanélküliség, a szegénység és a társadalmi kirekesztés más manifesztációi), mint saját cigány kultúrájuk esszencializált melléktermékét. A romák behelyezése a posztkoloniális elméleti keretbe megkérdőjelezi ezt a fajta leírást azzal, hogy az európai rasszizmust és a romák ellen irányuló diszkriminációt tekinti a romákat sújtó problémák gyökerének.

A roma kisebbség művészei, gondolkodói az analitikai eszközökön túl praktikus lehetőségeket kutatva jutnak el olyan kritikai teóriákhoz és gyakorlatokhoz, mint a dekolonizáció, vagy a kritikai fehérségkutatás,<sup>11</sup> hogy inspirációt és legfőképp alkalmazható gyakorlatokat találjanak a „hatalom koloniális rendszerének konfrontálásához”,<sup>12</sup> hogy leleplezzék a különböző történelmi, társadalmi és földrajzi kontextusokban „a „faji”, „etnikai”, „antropológiai” és „nemzeti” fogalmakba „kódolva működő diszkriminációt”.<sup>13</sup> Ahogy Walter Mignolo kifejti, ez egyszerre egy „politikai és episztemológiai vállalkozás”,<sup>14</sup> jóval több, mint a posztkolonialitás, amelyet tulajdonképpen az akadémián belüli tudományos átalakulás projektjének tekint.<sup>15</sup> A dekoloniális „gondolkodás és cselekvés”,<sup>16</sup> amely kikezdi és problematizálja az Európából kiinduló hatalmak történetét és jelenét, egyfajta „episztemikus le-válás”,<sup>17</sup> vagy más szavakkal „episztemikus rekonstrukció”,<sup>18</sup> és „episztemikus engedetlenség”.<sup>19</sup> Az európai tudástermelés a könyveken, az oktatási rendszeren, az enciklopédiákon és a műalkotásokon keresztül évszázadokon át normalizálta a kolonializmus történetét.

A roma művészet tartalomra vonatkozó koncepciókkal áll elő, gyakorlatokkal ahhoz, hogyan lehet tárggyá re-konfigurálni a *diaszporikus tekintetet*, hogy aztán nézőként invitálhassuk meg; hogyan lehet felfedni a belénk vésődött koloniális diskurzust, és kiállításokon ábrázolni úgy, hogy kvázi megfosztjuk bűvöletétől annak érdekében, hogy a nyugati diskurzust mint történelmi legendát leplezhessük le.

Jacques Lacan pszichoanalitikai kontextusban állítja azt, hogy a szubjektum bizonyos fókig veszít autonómiájából, amikor felismeri, hogy ő egyúttal egy megfigyelt tárgy is, méghozzá lokalizálhatatlan és személytelen tekintet (*regard, gaze*) tárgya, amely a megfoghatatlan

<sup>11</sup> A fehérség kritikai kutatása (*Critical Whiteness Studies*) a fehérséget mint társadalmi konstrukciót vizsgálja, illetve a fehérség kialakulásának társadalmi, történelmi és kulturális aspektusait tárgyalja. Úgy tekint a fehérségre, mint egy társadalmi státushoz kötődő ideológiára. Ez az új terület az 1980–1990-es évek kánonháborúinak idején jelent meg akadémiai körökben elsősorban az Egyesült Államokban és az Egyesült Királyság területén – amikor a fehér szerzők és perspektívák központi szerepének politikai ellentmondásossága arra késztette a tudósokat, hogy megvizsgálják és megkérdőjelezzék, hogyan formálta a fehérség ideologizált koncepciója az amerikai irodalmat és történelmet. Az 1990-es években az afro-német és afro-osztrák akadémikusok és kulturális szakértők alkalmazzák az európai kontextusban. Az angolszász terület elismert szerzői között lásd például Peggy McIntosh: *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack. Race, Class, and Gender in the United States*. Ed. Paula S. Rothenberg. New York, Worth Publishers, 2004. 188–192; Richard Dyer: *White*. London, Routledge, 1997; a német tudományos közegben átfogó szöveggyűjtemény: Maureen Maisha Eggers–Grada Kilomba–Peggy Piesche–Susan Arndt: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster, Unrast, 2005.

<sup>12</sup> Walter Mignolo: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Duke University Press, 2011. xxvii.

<sup>13</sup> Aníbal Quijano: *Coloniality and Modernity/Rationality. Cultural Studies*, 21. 2007. 2–3. 168–178: 168.

<sup>14</sup> Mignolo 2011. i. m. xxiv.

<sup>15</sup> Walter Mignolo: *Delinking. Cultural Studies*, 21. 2007. 2–3. 449–514: 452.

<sup>16</sup> Mignolo 2011. i. m. xxiv.

<sup>17</sup> Az eredeti angol nyelvű szövegben „epistemic de-linking”: Mignolo 2007. i. m. 450.

<sup>18</sup> Az eredeti angol nyelvű szövegben „epistemic reconstruction”: Quijano 2007. i. m. 176.

<sup>19</sup> Az eredeti angol nyelvű szövegben „epistemic disobedience”: Mignolo 2011. i. m. 122–123.

Másik (*Autre, Other*) felől vetül rá.<sup>20</sup> Ehhez képest Michel Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben a megfigyelő, ellenőrző tekintet különböző formáinak vizsgálatával már azt illusztrálta, hogy milyen dinamikus erőviszonyok érvényesülnek a hatalmi apparátusok különböző formáiban.<sup>21</sup> 1975-ben a feminista teória második hullámában Laura Mulvey a *Visual Pleasure and Narrative Cinema* című tanulmányában<sup>22</sup> írta le a „male gaze”, azaz a „férfitekintet” fogalmát mint a hatalmi aszimmetria fenntartását segítő, a nők tárgyiasítását előidéző mechanizmust. A fogalom nagy hatással volt a feminista teória alakulására. Az imperialista tekintet posztkolonialista koncepcióját E. Ann Kaplan alkalmazta:<sup>23</sup> eszerint a tekintet tárgyát a megfigyelő kizárólag a saját értékrendszerében képes értelmezni, így az ítéleteket, véleményeket és értékeket – más szóval a tudást – eleve meghatározza a fehér nyugati megfigyelő elvárása. A férfitekintet elméletének alapján megképzett „női tekintet” több feminista teoretikusknál is felmerült, a diaszporkus tekintet pedig ugyanerre a logikára építve gondolható el.<sup>24</sup>

Omara művészi pályája érzékletesen szemlélteti, hogyan alakult ki a roma kortárs művészet fogalma, majd hogyan változott értékelése és recepciója az elmúlt négy évtizedben. A magyar és később az európai kánonalakító gépezet: a tudományos szektor, a művészettörténet, a szociológia, a kulturális antropológia és a politikai irányelvek az Omara-produktumokat egészen a 2000-es évek közepéig kizárólag az olajfestés és a naiv művészeti tradíció részeként értékelték. Bánszky Pál művészettörténész, néprajzkutató számos kiállításán megjelennek alkotásai: 1997-ben szerepel A *képzőművészet vadvirágai* című „100 népművészeti és naiv szemléletű magyar alkotót”<sup>25</sup> bemutató albumban, és két korai olajfestményét<sup>26</sup> kiállítja Daróczi Ágnes és Kerékgyártó István a *Roma Képzőművészek III. Országos Kiállításán*, 2000-ben.<sup>27</sup> 2004-ben a budapesti Múcsarnokban megrendezett, *Elhallgatott Holocaust* című kiállításon – melyet tekintetünk az első alkalomnak, amikor roma művészek a magyarországi (és európai) kortárs művészeti szcéná terében, a kortárs művészeti közeg szereplőivel (egyenrangú) együttműködésben mutatkozhattak be – két sorozata, valamint két, a roma holokaust emlékezetét tematizáló alkotása is szerepelt.<sup>28</sup> 2005 decemberében a Rijekai Biennále programjában láthattuk,<sup>29</sup> majd 2007-ben az 52. Velencei Kortárs Művészeti Biennále Első Roma Pavilonjában külön termet kapott a sorozat; ezt később a 2009-ben megrendezett *Gender Check*<sup>30</sup> kiállításon való bemutatása követte. Műalkotásainak kiállítása mellett egyre nagyobb figyelmet (követel és) kap az, ahogyan a médiával, a közönséggel, illetve más nyilvános helyzetekkel bánt, és ahogyan ezek-

<sup>20</sup> Lacan tekintetfogalmának részletes analízise: Marita STURKEN–Lisa CARTWRIGHT: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2009. 94–103.

<sup>21</sup> Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CSÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990.

<sup>22</sup> Laura MULVEY: *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen*, 16. 3. 1975. 6–18.

<sup>23</sup> E. Ann KAPLAN: *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York, Routledge, 1997.

<sup>24</sup> A tekintet művészettörténeti értelmezéséhez lásd James ELKINS: *The End of the Theory of Gaze*. 2003. Lásd [http://www.academia.edu/165598/The\\_Visual\\_chapter\\_on\\_The\\_End\\_of\\_the\\_Theory\\_of\\_the\\_Gaze\\_](http://www.academia.edu/165598/The_Visual_chapter_on_The_End_of_the_Theory_of_the_Gaze_) (letöltés ideje 2013. október 11.).

<sup>25</sup> BÁNSZKY 1997. i. m. (az album alcíme).

<sup>26</sup> Uo. 134.

<sup>27</sup> DARÓCZI–KALLA–KERÉKGYÁRTÓ 2000. i. m.

<sup>28</sup> *Elhallgatott Holocaust*. Kiállítási katalógus. Szerk. FABÉNYI Júlia–GELENCSÉR ROTHMAN Éva–KÉSZMAN József–TAKÁCS Mónika. Budapest, Múcsarnok, 2004.

<sup>29</sup> Biennial of Quadrilateral 1, Relativism, MMSU, the Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Croatia, 2005. december 15–2006. február 26. A biennálén Sugár János képzőművész, kurátor kezdeményezésére szerepelt a művész.

<sup>30</sup> *Gender Check. Femininity and Masculinity In the Art of Eastern Europe*. Curator: Bojana PEJČ. Exhibition catalogue. Vienna, mumok, 2009. Omara két sorozata a projekt magyar referense, András Edit művészettörténész javaslatára szerepelt a kiállításon.

ben a helyzetekben (ki)használja pillanatnyi beszédpozícióját, hogy láthatóvá tegye a hatalmi hierarchia működésének mechanizmusait és hallhatóvá, láthatóvá, érezhetővé tegye saját kétértelmű kisebbségi identitásának mondanivalóit. Egyre nagyobb számban készíti saját dokumentációt „provokációiról”,<sup>31</sup> míg 2009-ben Sugár János képzőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének tanára készített 26 perces videót Omara demonstrációjáról, ars poeticájáról és életszemléletéről,<sup>32</sup> amely videó minden kétséget kizáróan tekinthető egy performansz dokumentációjának, végül pedig 2010 júniusában a Szlovén Tudományos Akadémia átriumában megrendezett *Performatív gesztusok – politikai mozgások* című szimpóziumon<sup>33</sup> már performanszait és akcióit értékeli a konferencia. Így változott néhány év alatt Omara cigány autodidakta naiv festőnőből a nemzetközi szinten is elismert kortárs feminista nőművésszé. Kezdetben a művészeti kánonon kívül álló, kizárt és elszigetelt jelenségnek számított, ugyanakkor ez időszak alatt is a (művészeti, politikai, tudományos) „rendszerhez viszonyítva, mint belső egység, mint inkoherencia, fenyegetés vagy a szisztematikus működést akadályozó elem volt jelen”.<sup>34</sup> Művészete a körül a kérdés körül szerveződik, hogy hogyan nyerhet látható pozíciót ebben a rendszerben; és ha már ezt elérte, hogyan tudja átírni a domináns diskurzust.



1. kép. Omara: A szemműtétem, 1989, olaj, farost, 60x80 cm, Fővárosi Roma Oktatási és Kulturális Központ Gyűjteménye. Fotó: Horváth Dávid

1945-ben született Monoron. Édesanyja halála után, 43 éves korában kezdett festeni, amikor migrénje közben rajzolni kezdett, és felfedezte, hogy sikerült „tökéletesen lerajzolni Sophia Lorent, miközben a migrénje is elmúlt”.<sup>35</sup> Ezért folytatta az alkotást, s életrajza írásával egy időben, kronológiai sorrendben festette meg élete legnagyobb traumáit, terápiás eszközként használva a művészetet a megaláztatás, az édesanyja elvesztése utáni gyász, a lánya eltávolodása miatti bánat és az őt gyötörő betegségekkel járó fizikai fájdalom legyőzésében, feldolgozásában.<sup>36</sup> Már az egyik első alkotása is (*A szemműtétem*, 1989) egy nagyon fontos akcióhoz köthető: Omara a kép-

pel együtt felutazott Budapestre, besétált a Magyar Nemzeti Galériába, az igazgatót és a főkurátort kereste, majd megkérdezte tőlük, hogy a kép alapján „mit gondolnak, folytassa-e a festést”.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> A művész gyakran írja le magát így: „Omara a provokátor”.

<sup>32</sup> SUGÁR János: *Omara*. Videó, 26', 2009.

<sup>33</sup> *Performative Gestures – Political Moves. Symposium on women performance artists in Eastern Europe*. Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Szlovénia, 2010. június 19.

<sup>34</sup> Judith BUTLER: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005.

<sup>35</sup> OMARA. A festőművész saját kiadású életrajza 1000 példányban, Szolnok, Repro Stúdió, 1997. 7.

<sup>36</sup> A művészettörténet általában eltekint a hasonlóan anekdotikus jellegű művészéletrajz-leírásoktól, azonban Omara esetében kifejezetten fontos, hogy – mivel a művészettörténet-írás (Bánszky, Kerékgyártó, Daróczy, Szuhay) a művész életművének értelmezését a „naiv autodidakta”, „népi és autodidakta” terminusok folyamatos alkalmazásával „kisiklasztotta” – ahhoz, hogy megértsük az alkotó személyiséget, az általa kiadott életrajzból és a művésszel készített interjúkból is tájékozódjunk.

<sup>37</sup> OMARA 1997. i. m. 10.

A főkurátor úgy találta, hogy Omara tehetséges, és arra bátorította, hogy folytassa (1. kép). A történet arról árulkodik, hogy Omara tökéletesen értette már a kezdetekkor is, hogy miként és milyen legitimációs folyamatok mentén működik a művészeti rendszer, és bizonyítja, hogy teljes mértékben tudatosan építi kortárs művészi karrierjét, melyre további igazolásokat találunk az életmű alakulásának vizsgálatakor: Omara 1992 óta kizárólag feliratos képeket fest. Ezt a döntést akkor hozta meg, amikor 1992-es szegedi tárlatán azt a képét, amelyen egy nő négykézlábra ereszkedve térdel a fűben, *Mara pihen* címmel mutatták be, holott azt ábrázolja, amint Mara a fűben kiesett műszemét keresi. Ugyanezen a falon egy kétalakos, Omarát és a nővérét bemutató portré szerepelt *Leszbikusok* címmel. Mara a kiállítás szervezőjétől tudta meg, hogy mit jelent a leszbikus szó. Amikor hazament, ahogy írja, „felháborodásában festett is egy leszbikusokat ábrázoló képet, ajándékba, a kurátornak”.<sup>38</sup> A művész korai munkáinak legnagyobb részét a Fővárosi Roma Oktatási és Kulturális Központ (FROKK) gyűjteménye őrzi, ahol ebből az időszakból több mint 80 olajfestmény maradt fenn, de találunk korai alkotásokat a Néprajzi Múzeum és a Kecskeméti Naiv Múzeum Gyűjteményében is.<sup>39</sup> Az *oeuvre* korai szakaszában színes, dekoratív kompozíciójú, néhol felismerhetően fotók vagy újságkivágások által inspirált darabokat találunk, amelyeket szívesen fogadtak (mind az intézményi, mind a befogadói oldalon) az autodidakta és naiv művészeti trend kedvelői (*Hazatérés*, é. n., *Mara egy kiállítási megnyitón*, é. n., *Menyasszonytánc*, é. n.), azonban már ebben a korai fázisban is találunk olyan műveket, amelyek elhajlanak ettől az iránytól: mint például a társadalomkritikai éllel készült *Kilakoltatás* (1992), vagy a *Látogatásom Tökölön* (1999), illetve azok a szubjektív történeteket feldolgozó képek, amelyeket a művész kifejezetten a lányának ajándékba, és anyai emlékeit feldolgozva saját használatra készít (*Gyémántom*, 1990; *Egyetlenem*, 1993).

Az első kék képek életművében 1997-ben jelennek meg. A művész kék képeiben festette meg az élete során elszenvedett megaláztatásokat. A sorozat darabjainak eddigi megközelítései a sebezhetőség és a kiszolgáltatottság fogalmi körüli diskurzusokat ébresztenek. A művész saját kiadású életrajz-kötetéből idézve: „A lányomnak mindig kék volt a színe, kis korában a sötétkék volt a szépruhája, mikor felnőtt kékre kellett festeni a szobáját, ez volt a kedvence. Az életem legboldogabb napja az volt, amikor a lányom nálam aludt a bakterházban, fényképezkedtünk, és a lányommal készült (az író megjegyzése: polaroid) kép kék színű lett. Nem tudtuk mi történt, biztos a lányom gyönyörű kék szeme festette kékre a képet is. 1997-ben Mária névnapra megálmodtam, hogy késsel tudok festeni a lányomnak ajándékba. Alig vártam, hogy hozzáférjek a festékhez és a deszkához. Jégkékem volt és fehér. És mit festettem meg? Azt hogy a szí-



2. kép. Omara: Mara első iskolás (1952), é. n., olaj, farost, 55×70 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

<sup>38</sup> Uo. 15.

<sup>39</sup> Magyarországon roma alkotók által készített több mint 4000 műalkotást regisztrálnak közgyűjtemények raktáraiban. A FROKK, a Kecskeméti Naiv Múzeum, a Nógrádi Történeti Múzeum, a Néprajzi Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria őrzi roma gyűjteményeket. Állandó kiállításon ennek ellenére egyetlen (!) roma műalkotás sem szerepel.



vemre teszem a kezem, és mélyen meghajlok, megköszönöm Istennek, hogy álmomban létrehozta bennem ezt. A gyerekem szeretem a legjobban a világon és így tudtam teljesíteni a gyermekem vágyát.”<sup>40</sup>

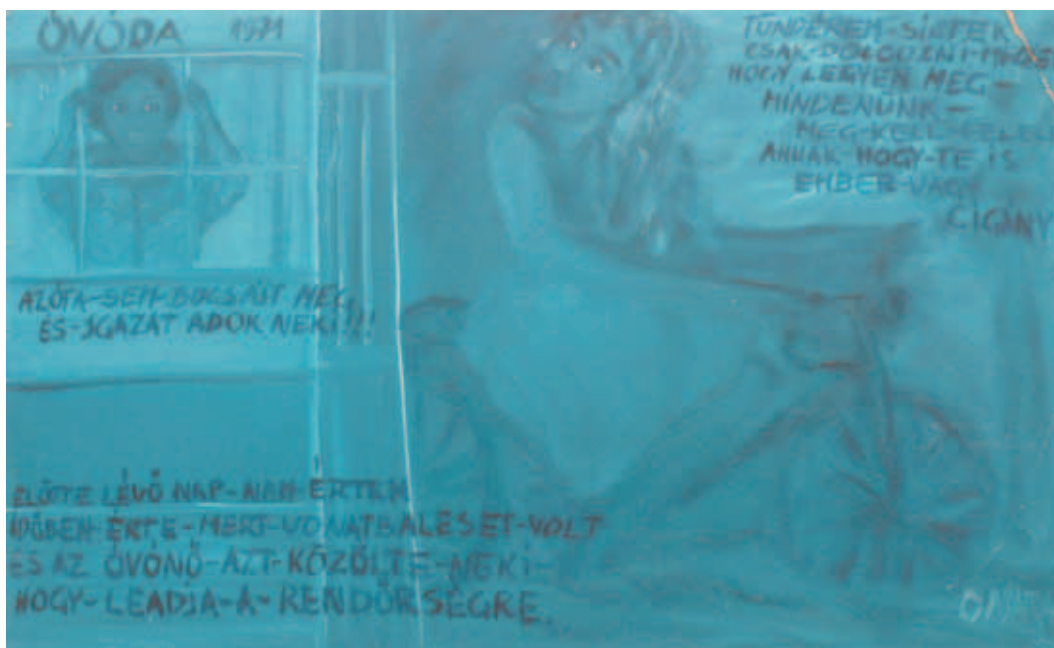
A kék sorozat minden darabja 1997 és 2004 között készült, azonosításuk és sorozatba állításuk az életrajzi eseményeket jelölő – és az egyes képek kompozíciójába illesztett – dátumok alapján lehetséges. A sorozat első darabja, amelyen az 1952-es dátum olvasható, a hétéves Marát ábrázolja. Feliratai szerint: „Mara első iskolás” „De ha nem tűri úgy jár, mint a többi cigány, intézetbe kerül.” A képen a tanárnő tépi a haját. Az aprólékos kontúrokkal kidolgozott iskolapadok és tanuló-alakok mellett elmaszatoltan, sötét foltban látszik, a kép közepén, a bántalmazott gyerek alakja (*Mara első iskolás*, é. n., 2. kép). A *Már akkor éreztem, hogy akit szerettek, az nem hozzám való* (2000) című kép a művész 1962-ben történt eljegyzését ábrázolja (3. kép). Az ifjú pár asztala körül hömpölygő, vázlatosan megjelenített tömegben balra fent olvashatjuk: „rendőrt küldött a vőlegény paraszt anyja hogy ne legyen meg az eljegyzés.” A sorozat egyik legapróléko-



3. kép. Omara: *Már akkor éreztem, hogy akit szerettek, az nem hozzám való* (1962), 2000, olaj, farost, 60x90 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

sabban és legnaturalisztikusabban megfestett darabja az *Óvoda* (2001), melynek bal oldalán, az óvodai ablakrács mögött a művész kislányát látjuk, jobb oldalán pedig a biciklin ülő művész (4. kép). A kompozíciót ez alkalommal is a szövegek teszik egyértelművé: „Óvoda 1971”, „Azóta sem bocsájt meg, és igazat adok neki”, a gyerek felé visszatekintő nőalak feje mellett: „Tündérem, sietek, csak dolgozni megyek, hogy legyen meg mindenünk. Meg kell felelni annak, hogy te is

<sup>40</sup> OMARA 1997. i. m. 11.



4. kép. Omara: Óvoda (1971), 1998, olaj, farost, 55×80 cm,  
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

ember vagy, cigány!” „Előtte lévő nap nem értem időben érte, mert vonatbaleset volt, és az óvónő azt közölte neki, hogy leadja a rendőrségre.” Az *Azonnali fegyelmi eljárás* (1998) című festmény azt az 1974-ben történt eseményt mutatja be, amikor Omara fegyelmi eljárást indított a lányát hátrányosan megkülönböztető tanító ellen. „Ebben az iskolában ekkor az egyedüli cigány az én gyereke volt”, „Az egész évi anyagból levizsgáztattam”, „Másnap kivettem ebből az iskolából”. Az 1987-es dátummal ellátott *Mara Karácsonyán* (1998) a következő vallomást osztja meg velünk a művész: „A szép háznak csak én örültem, és titokban reménykedtem, hogy rendbe jön a házasságunk, immár megvolt minden”. A *Lányom esküvője* (2001) az 1989-es dátumot viseli, alján a „Tudom, hogy én konzervatívan gondolkozom, de az én egyetlen gyémántomnak járna a fehér mennyaszonyi ruha, ha te komoly vőlegény vagy” szöveggel egészíti ki a művész. Ezek a feliratok nem csak egyszerű címek. Elmesélik a narratív képekbe ágyazott történeteket, néha az esemény idejét a jelenre és a jövőre kitérítő reflexiókat is tartalmaznak (5. kép). A *Rendő* című kék festmény például azt a történetet ábrázolja, ahogy a fiatal Mara a vasúti sorompónál a rendőr felszólítására sem állt biciklijével a rendőr mögé, mert ő érkezett előbb, erre a rendőr elkapta és több tanú előtt majdnem agyonverte. A feliratok szerint: „Mara és a rendőr. Orvosi látletet, feljelentés lett belőle az természetes, hogy én lettem megbüntetve, csupán azért mert a sorompónál fél méterrel elé mertem állni és nem a háta mögé, ezért vert meg.” A rendőr mellett ez olvasható: „a rendszerváltás után meghalt”.

Ezek a munkák a nyelvnek kitüntetett szerepe van. Az Omara által használt nyelvezet önmagában konstituáló és performatív, kijelöli és behatárolja, hogy Omara számára mit jelent „roma nőnek” lenni. A képekre festett üzenetek és vallomások a Judith Butler által átforgatott, „társadalmi nem-esített”, és korábban John L. Austin által kifejtett beszédaktus-elmélet hatásmechanizmusát idézik fel.<sup>41</sup> Omara kijelentései nem tényeket állapítanak meg, nem egyszerű kijelentések, amelyek lehetnek igazak vagy hamisak; ezekkel a kijelentésekkel Omara cselekvést hajt végre. Az ilyen megnyilatkozásokat Austin performatívumoknak nevezi. A kék képek azt a ki-

<sup>41</sup> BUTLER 2006. i. m. 50.



5. kép. Omara: A lányom esküvője (1989), 2001, olaj, farost, 53x73 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

nyilatkoztatást hajtják végre, amit bell hooks ebbe a gondolatba, ki-nyilatkoztatásba sűrít: „többek vagyunk a fájdalmainknál”, s talán azért van ránk olyan nagy hatással, mert a megaláztatás, a fájdalom és a rituális feláldozás paradigmáját helyezi a „rituális visszatérés és kiegyenlítődség mellé”.<sup>42</sup> bell hooks Jean-Michel Basquiat afrikai-amerikai festő életművének áttekintésekor fogalmaz így, számba véve azokat a Basquiat művészete által „sugallt dichotómiákat”<sup>43</sup> – szegénység/gazdagság, integráció/szegregáció, belső/külső tapasztalat –, amelyek Omara munkáiban is újra meg újra előtűnnek.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a dekolonizáció olyan társadalmi mozgalmakat jelent, amelyek „újfajta társadalmi humanizmust keresnek”,<sup>44</sup> vagy „meg kívánják szabadítani a társadalmat minden olyan erőtől, amely egyenlőtlenséget, diszkriminációt, kizsákmányolást és dominanciát eredményez”,<sup>45</sup> akkor be kell látnunk, hogy – ahogy azt Gayatri Chakravorty Spivak javasolja – joggal fordulunk a feminista stratégiák felé, hiszen a „feministák már régóta tudják, hogy miként kell használni az állami mechanizmusokat annak érdekében, hogy sem a nacionalizmus, sem pedig a fasizmus ne nyerhessenek teret”.<sup>46</sup> Ha Omara művészetének interpretációját a legfontosabb feminista teoretikusok elméleteinek mentén folytatjuk, a performativitást<sup>47</sup> azonosíthatjuk a művész más gesztusaiban és rítusaiban is: ha a roma kisebbség érdekeiről van szó, nem korlátozza magát a vizualitás területére: állást foglal művészeti akciók, hisztik, botrányok, tüntetések s a médiában, nyomtatott és elektronikus felületeken megjelenő politikai kijelentések felhasználásával.<sup>48</sup> Ezek

<sup>42</sup> bell hooks: *Outlaw Culture*. New York–London, Routledge, 2006. 42.

<sup>43</sup> Uo. 39.

<sup>44</sup> MIGNOLO 2011. i. m. 52.

<sup>45</sup> QUIJANO 2007. i. m. 178.

<sup>46</sup> *A felismerhetetlen ellenállás*, Gayatri Chakravorty SPIVAK és Suzana MILEVSKA beszélgetése 2003. július 8-án, Spivak macedóniai látogatása során készült, Szkopjében. Eredeti megjelenés: Suzana MILEVSKA: Resistance that cannot be recognized as such. In: Swapan CHAKRAVORTY–Suzana MILEVSKA–Tani E. BARLOW: *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London–New York–Calcutta, Seagull Books, 2006. 57–86. Magyarul olvasható: A felismerhetetlen ellenállás. Gayatri Chakravorty Spivak és Suzana Milevska beszélgetése. Ford. FENYVESI Kristóf. *Magyar Lettre Internationale*, 2008. 71. Tél. Lásd [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak\\_fenyvesi.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm) (letöltés ideje 2013. október 11.).

<sup>47</sup> A performativitás ebben az értelemben az a folyamat, amelynek során a szemiotikai kifejezés eredményeket vagy valóságos következményeket hoz létre a szemiotikán kívüli valóságban. A gyakran idézett butleriánus performativitás-értelmezés szerint a gesztusok és beszédaktusok nem egy belső identitást fejeznek ki, hanem épphogy az identitást teljesítik be, sőt meghatározzák azt is, ahogyan az belsőleges minőségűnek tűnik. Ezeket a cselekvéseket nem egyszerűen egyes személyek hajtják végre, sokkal inkább arról van szó, hogy a testek kulturális jelentését (például gender) részben támogatja, részben pedig kikényszeríti a diszkurzív erőtér, így az mindig beágyazott a szélesebb társadalmi kontextusba. Lásd BUTLER 2006. i. m. passim.

<sup>48</sup> Ezeket az élő műfajokban tett kísérleteket, média-megjelenéseket és performanszokat azonban a mai napig nem vizsgáltuk behatóan.

azonban nem spontán játékok vagy teátrális maga-mutogatások, hanem ritualizált produkciók, amelyeket „az elnyomás alatt és annak hatására alakít és ismét, a tiltás és a tabu hatalmát bevetve a kirekesztés horrorja elől menekülve”.<sup>49</sup> A paródia szubverzív erejét pontosan úgy használja, ahogy azt Judith Butler érti: „hogyan visszautasítsa a konformitást, és hogyan visszautasítsa és átforgalmazza a törvényeket, hogy azok ellen használja őket, akik azokat létrehozták.”<sup>50</sup> Műveiben találunk példát a fallocentrikus világ kritikájára (*Földi maga az ördög*, 1998), és több alkotásán átszűrődik egyfajta „félelem a férfiak által uralt világtól”, ami valamiféle örületnek tűnhet a kívülről álló számára. De – kérdezi bell hooks – „ma hány olyan kiváló nő, és főként kiváló feminista van, akiről nem beszélünk jó pár kontextusban úgy, mintha örült lenne? Időszakonként a kritikus összeomlás állapotába esünk, mert úgy érezzük, nincs olyan világ, amely átölelne vagy magába fogadna bennünket.”<sup>51</sup> Ezekben a paródiákban egy gyakran visszatérő motívum a gadzso (azaz a nem roma ember) „tárgyasítása”. A fehér ember jelenkori reprezentációinak változatai pontosan úgy működnek Omara „nem-romákról szóló etnográfiai gyűjteményében”, mint a „cigány” megszámlálhatatlan inkarnációja az európai fotográfiai és művészeti hagyományban (*Miért adtál fegyvert a gyerekeknek?*, 2011; *A Supermarket előtt verekednek, mert leárazták a trappista sajtót*, 2010; *Polgármester! – én ezt csinálom huszonnyolcezer nyugdíjból*, 2011). Leleplezi a fehérség jelöletlen jelölő-státusát,<sup>52</sup> hogy kiszínezza a látszatra áttetsző fehér pozíciókat. Művészetével rámutat arra, hogy ha a sok „roma kutatás, romológia, romastratégia, romaprojekt” mellett a fehérséget vizsgálhatatlanul hagyjuk, ugyanazt az aszimmetriát állandósítjuk, amely a faji formációk és a kulturális gyakorlatok kritikai analízisének megromlása, amelyekben a fehérség feltáratlan, esszenciális, minősítetlen, homogén, láthatóan öntörvényű marad, és sem a történelem, sem a tapasztalat nem hagy rajta nyomot.

Omara olyan problematikus, és a roma közösség belső dinamikájára vonatkozó témákat is érint alkotásaiban, mint például a cenzúra elutasítása: meggyőződése, hogy minden progresszív politikai mozgalmunknak harcba kell szállnia a szólásszabadságért a dominancia legyőzéséhez. A cenzúrát (jöjjön az bármilyen oldalról, jöjjön az kívülről, vagy a közösségen belülről) vissza kell utasítanunk, hogy megőrizzük a konstruktív vita és a konfrontáció terét (*Rádió C*, 2001).

Omara alkotásai között gyakoriak azok, amelyekben letépi a képek kereteit, főként azokat, amelyek szövegeket takarnának ki. (A kék sorozatban az *Óvoda* című kép bal sarkát például a művész szakította el.) Ugyanakkor sokszor előfordul, hogy ő maga szöveg keretét vagy más tárgyat egyenesen az olajfestékes farostba. Ha a kiállítótérben lehetősége nyílik saját alkotásainak elhelyezésére, Omara szívesen lép ki a képből: a falon bővítve alkotásait azok „domesztikációját” hajtja végre. Mindezek hatására a nézőben erőteljesebben alakul ki a művész jelenlétének benyomása. Ez nem csupán egyfajta szórakoztató jelenlét, hanem tudatosan alkalmazott művelet, amelyben Omara kijelöli és birtokba veszi, sőt tágítja a számára kijelölt teret, és minden résztvevő számára egyértelművé teszi, hogy az alkotás és a bemutatás szabályait ő irányítja.<sup>53</sup> Ha a farost alapanyag elfogy, és azonnal fontos „mondanivalója támad”, akkor a már meglévő festményeket is felhasználja, megfordítja vagy átfesti őket, de otthonában találunk az alkotás hevében leszakított szekrényajtót, kifestett bútordarabot, szőnyeget. Szinte minden felületet beborítanak a különböző méretű, anyagú és témájú alkotások. Ezzel Omara kritizálja és szinte

<sup>49</sup> BUTLER 2006. i. m. 125.

<sup>50</sup> Uo. 122.

<sup>51</sup> bell hooks 2006. i. m. 55.

<sup>52</sup> Főként az afrikai-amerikai fehérségkutatás szakirodalmában szerepel az „unmarked marker” (jelöletlen jelölő) kifejezés, amely a fehér többség kisebbségek meghatározásában, leírásában, kijelölésében és reprezentálásában betöltött domináns pozíciójára utal, miközben mindvégig láthatatlan marad, ugyanis figyelme csak a legritkább esetben fordul önmaga felé.

<sup>53</sup> András Edit hívta fel a figyelmemet arra, hogy a művész ezen gesztusa sokkal inkább egyfajta „birtokbavétel”, semmint valamiféle szórakoztatás vagy neutrális jelenlét.



nevetségessé teszi a fetiszizált műalkotás európai tradícióját, de semmiképp sem azért, hogy az etnográfiai, primitív, vagy más módon outsider képalkotás már létező hagyományaihoz csatlakozzon, hanem pontosan abból a célból, hogy megteremtse alkotásainak saját, rendhagyó, az elvárásokat és szabályokat túlhaladó, mutálódott, progresszív „hibrid terét”.<sup>54</sup>

Egyik legfontosabb célja a nyilvános térhez való hozzáférés, amely nélkül egyszerűen elképzelhetetlen lenne az ő (egyenlőtlenséggel, uralkodó hatalmi mátrixszal, patriarchális kapitalista társadalommal szembeni) ellenállását ellenállásként felismerni. Amikor (időszakosan) hozzáfér a köztérhez, akkor a „politikai tektonikák új terei nyílnak ki, amelyek inspiráló reprezentációs politikák és igazi re/konstrukciós munka helyei lehetnek. Röviden: A transzformatív tárgy-lét tereit nyitja meg.”<sup>55</sup> Omara művészete új víziót hirdet: A roma kultúra és a roma identitás éppúgy diverz és polarizált, mint a többségi kultúrák. Amikor a roma művészet nem reprezentálható – strukturális, intézményi és infrastrukturális okok miatt – ennyire sokféleképpen és ennyi változatban, akkor kényszerül monolitikus módon bemutatkozni úgy, ahogy a többség gondol arra, milyen a „cigány-művészet”. Ez nem más, mint egy politikai groteszk. Ebből a konceptuális gettóból a kivezető út nem a naiv művészet magyarországi történetének tanulmányozása, vagy a roma alkotások ikonográfiai analízise, nem is a roma kulturális mozgalom aktivizmusa a művészeti kánonba való betörésért, hanem a „kortárs roma kultúra” saját dekoloniális diskurzusának kialakítása, amelyben minden jelentés kontextuális, és amely direkt kapcsolatban áll a jelenkori identitáspolitikákkal. Ez nemcsak a roma közösség számára értékes, hanem a kulturális másságból fakadó etnikai összeütközések feloldásának kulcsát is magában hordozza. A dekolonizáció szövegeit olvasva és gondolataikat a kapitalizmus jelen állásához, a migrációhoz, rasszizmushoz, osztályokhoz, genderhez kapcsolva szükségessé válik a jelenlegi roma kultúrára, ábrázolásra és reprezentációra vonatkozó szótárunk reformálása, valamint egyfajta új terminológia és jelentés bevezetése, amely összekapcsolja a művészetet (kultúrát) és a politikát a romakép és a roma helyzet analízise során. A roma szubaltern csak akkor lesz „szóra bírható”, ha a roma kisebbség vállalja a hegemon térbe történő belépést és szembenállást, és ez sokkal fáradtságosabb feladat, semmint „egy elképzelt alávetettséggel történő egyszerű azonosulás választása”.<sup>56</sup>

*2012 decemberében a Ludwig Gyűjtemény megvásárolta Omara kék sorozatának nyolc meghatározó darabját.*

<sup>54</sup> Hornyik Sándornak köszönöm, hogy rámutatott a művészi pozíció hibrid, ambivalens módjára.

<sup>55</sup> *Museum. Space. History: New Sites of Political Tectonics.* A virtual exchange between Belinda KAZEEM, Nicola Lauré AL-SAMARAI and Peggy PIESCHE. 2008. Angolra fordította: Tim SHARP. Letölthető angolul: <http://eipcp.net/transversal/0708/kazeemetal/en> (letöltés ideje 2013. október 11.).

<sup>56</sup> MILEVSKA 2006. i. m.



## A posztkolonialista és kisebbségi kutatások válogatott magyar nyelvű irodalma

1961

BARTCH, Ernst: *A rabszolgaparttól Harlemig*. Ford. CS. STEINER Mária. Budapest, Gondolat, 1961.

1971

NGUGI, James: *Búcsú az éjtől*. (Weep Not, Child.) Ford. KESZTHELYI Tibor. Budapest, Európa, 1971.

1972

*Négerkiállítás, Fekete-Afrika. Irodalmi és politológiai antológia*. Szerk. SIMOR András. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1972.

1979

NGUGI, James: Egy ember a wabenzi törzsből. Ford. BÀN ERVIN. In: *Égtájak 1978–79*. Szerk. GY. HORVÁTH László. Budapest, Európa, 1979.

1985

FANON, Frantz: *A Föld rabjai*. Ford. KOVÁCS Anikó–STAUB Valéria és mások. Budapest, Gondolat, 1985 (Politikai Gondolkodók).

1987

ELIAS, Norbert: *A civilizáció folyamata*. Ford. BERÉNYI Gábor. Budapest, Gondolat, 1987.

1990

FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CSÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990.

1992

BÖRÖCZ József: Kettős függőség és tulajdonvákuum: társadalmi átalakulás az államszocialista félperiférián. *Szociológiai Szemle*, 1992. 3. 3–20.

FOUCAULT, Michel: Életben hagyni és halálra ítélni – A modern rasszizmus gyökerei. Ford. ÁDÁM Péter. *Világosság*, 33. 1992. 1. 45–53.

1993

HABERMAS, Jürgen: Egy befejezetlen projektum – a modern kor. Ford. NYIZSNYÁNSZKY Ferenc. In: Jürgen HABERMAS–Jean-François LYOTARD–Richard RORTY: *A posztmodern állapot*. Összeáll. BUJALOS István. Budapest, Századvég–Gondolat, 1993.

1994

GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Ford. ANDOR Eszter és mások. Budapest, Századvég–Osiris, 1994.

MELEGH Attila: A nyugat bűvöletében. In: *Széchenyi Füzetek. Tematikus szám: Értelmiség és politika*. Szerk. MARTIN József. 1994. 8.

1996

*Helikon*, 42. 1996. 4. (A posztkolonialis művelődéstudomány). Gayatri Chakravorty SPIVAK: Szóra bírható-e az alárendelt? Ford. MÁNFALICE–TARNAY László. 450–483; Homi K. BHABHA: A posztkolonialis és a posztmodern. A társadalmi hatóerő kérdése. Ford. HARMATI Enikő. 484–509; BÓKAY Antal: Kolonialitás és pszichoanalízis. 528–534; SZAMOSI Gertrud: Posztkolonialis bibliográfia. 535–553.

FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története. A tudás akarása*. Ford. ÁDÁM Péter. Budapest, Atlantisz, 1996.

HELLER Ágnes: Önreprezentáció és mások reprezentációja. *Kritika*, 25. 1996. 12. 4–7.

1997

BÁNSZKY Pál: *A képzőművészet vadvirágai: 100 népművészeti és naiv szemléletű magyar alkotó*. Kecskemét, Bánszky Pál, 1997.

CALHOUN, Craig: Társadalomelmélet és identitáspolitikák. Ford. NAGY László. In: *Politikai antropológia*. Szerk. ZENTAI Viola. Budapest, Osiris–Láthatatlan Kollégium, 1997. 99–113.

DERRIDA, Jacques: *A másik egynyelvűsége*. Ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán. Pécs, Jelenkor, 1997.

JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a későkapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Jósöveg, 1997.

OMARA festőművész, saját kiadású életrajza 1000 példányban. Szolnok, Repro Stúdió, 1997.

### 1998

*A kultúra szociológiája*. Szerk. WESSELY Anna. Budapest, Osiris, 1998.

Bevezetés a posztkoloniális diskurzusb. *Magyar Lettre Internationale*. 1998. 28. Tavasz. Lásd <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00012/said.htm> (letöltés ideje 2013. október 11.).

*Az ellenség neve*. Szerk. SZABÓ Márton. Budapest, Jósöveg, 1998.

Reinhart KOSELLECK: Ellenségfogalmak. Ford. SZABÓ Márton. 12–23; Paul RICOEUR: Erőszak és nyelv. Ford. BODA Zsolt. 124–136.

FOUCAULT, Michel: *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest, Pallas Stúdió–Attraktor Kft., 1998.

*Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*. Szerk. DROZDIK Orsolya. Budapest, Kijarat, 1998 (Léda Könyvek).

Világok között. *Magyar Lettre Internationale*, 1998. 31. Tél. Lásd <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00015/said.htm> (letöltés ideje 2013. október 11.).

### 1999

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford. HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz, 1999.

BHABHA, Homi K.: DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. SÁRI László. In: *A kultúra nar-*

*ratívái*. Szerk. N. KOVÁCS Tímea. Budapest, Kijarat, 1999 (Narratívák 3). 85–118.

CRARY, Jonathan: Modernitás és a megfigyelő problémája. Ford. LUKÁCS Ágnes. In: Jonathan CRARY: *A megfigyelő módszerei*. Budapest, Osiris, 1999. 13–39.

KOSELLECK, Reinhart: Az emlékezet diszkontinuitása. Ford. SCHEIN Gábor. 2000, 1999. 11. 3–8.

NORA, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Ford. K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas*, 14. 1999. 3. 142–157.

### 2000

BELTING, Hans: A művészet a modernség tükrében. Ford. SCHEIN Gábor. *Enigma*, 16. 2000. 22. 7–8.

BÓDI Zsuzsanna: *Kézikönyv kisebbségi kulturális tevékenységhez*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 2000.

BOURDIEU, Pierre: *Férfiuralom*. Ford. N. Kiss Zsuzsa. Budapest, Napvilág, 2002 (Társtudomány Kismonográfia).

*Roma Képzőművészek III. Országos Kiállítása*. Szerk. DARÓCZI Ágnes–KALLA Éva–KERÉKGYÁRTÓ István. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 2000.

*Magyar Lettre Internationale*: Orientalizmus-, Kulturális kritika-, Posztkolonializmus-számok. 2000. 37. 38. 39.

SAID, Edward W.: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Budapest, Európa, 2000.

SAID, Edward W.: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Részlet. *Magyar Lettre Internationale*, 2000. 37. Nyár. Lásd <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00021/said.htm> (letöltve 2013. október 11.).

### 2001

APPADURAI, Arjun: A lokalitás teremtése. Ford. SZELJAK György–ÁRENDÁS Zsuzsa. *Regio*, évf. n. 2001. 3. 3–31.

BÖRÖCZ József: Bevezető: Birodalom, kolonialitás és az EU „keleti bővítése”. *Replika*, 45–46. 2001. november. 23–44.

Lásd [http://www.academia.edu/3978398/Bevezeto\\_Birodalom\\_kolonialitas\\_es\\_az\\_EU\\_keleti\\_bovitesi\\_](http://www.academia.edu/3978398/Bevezeto_Birodalom_kolonialitas_es_az_EU_keleti_bovitesi_) (letöltve 2013. október 11.).

BURKE, Peter: A történelem mint társadalmi emlékezet. Ford. ÁBRAHÁM Zoltán. *Regio*, 12. 2001. 1. 3–21.

MACKINNON, Catharine A.: Különbözőség és dominancia: A nemi diszkriminációról. Ford. BORSODY Gyöngyi. In: MACKINNON, Catharine A.: *A feminizmus változásai. Előadások életről és jogról*. Budapest, Pont, 2001. 30–41.

*Válogatás a Roma Parlament Képtár gyűjteményéből*. Szerk. ZSIGÓ Jenő. Budapest, Magyarországi Roma Parlament, 2001.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro: A radikalizmus nehézségei: A filmtudomány és a posztkoloniális világrend. Ford. SIMON Vanda. *Metropolis*, 5. 2001. 1. 41–49.

## 2002

BALÁZS János: *Versek, vallomások*. Szerk. KOVÁCS Anna. Salgótarján, 2002.

BÓDI Zsuzsanna: *A magyarországi cigányság kultúrája. Válogatott bibliográfia*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 2002.

*A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal–VILČEK BÉLA–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László. Budapest, Osiris, 2002.

HOMI K. BHABHA: A Másik kérdése: sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diskurzusa. Ford. SÁRI László. 630–644; Gayatri Chakravorty SPIVAK: Három nőíró szövege és az imperializmus kritikája. Ford. GYURIS Norbert. 663–677; Edward W. SAID: Joseph Conrad és az imperializmus. Ford. ROHONYI Borbála. 678–681.

## 2003

BUDEN, Boris: Kultúrák közti fordítás (hibriditás). Ford. KARÁDI Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 51. 2003. Lásd [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre51/boris\\_buden.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre51/boris_buden.htm) (letöltés ideje 2013. október 12.).

HÁRS Endre: A posztkoloniális „én” (Homi K. Bhabha irodalmi olvasata). *Alföld*, 54. 6. 2003. 53–64.

SAID, Edward W.: Civilizálók és civilizálandók. Ford. KARÁDI Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 51. 2003. Tél. Lásd [http://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/edward\\_said.htm](http://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/edward_said.htm) (letöltés ideje 2013. október 12.).

SAID, Edward W.: A humanizmus az egyedüli védelem a barbársággal szemben. Ford. LUGOSI Győző. *Eszmélet*, 2003. Tél. 60. 99–106. Lásd [http://epa.oszk.hu/01700/01739/00045/eszmelet\\_EPA01739\\_60.item198.htm](http://epa.oszk.hu/01700/01739/00045/eszmelet_EPA01739_60.item198.htm) (letöltés ideje 2013. október 12.).

SEARLE, John: A képi reprezentáció. Ford. ROHONCZI Katalin. In: *A sokarcú kép*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, Typotex, 2003. 205–225.

## 2004

BARÁT Erzsébet–PATAKI Kinga–PÓCS Kata: Gyűlölködni szabad? *Médiakutató*, 4. 2004. 1. 41–59.

BARENBOIM, Daniel–SAID, Edward W.: *Kánon és ellenpont, Beszélgetések és írások zenéről, társadalomról*. Ford. SZILÁGYI Mihály. Budapest, Európa, 2004.

*Elhallgatott Holocaust*. Kiállítási katalógus. Szerk. FABÉNYI Júlia–GELENCSE ROTHMAN Éva–KÉSZMAN József–TAKÁCS Mónika. Budapest, Műcsarnok, 2004.

MELEGH Attila: Migráns vagy munkás. Globalizáció és migráció a nemzetközi irodalom tükrében. *Eszmélet*, évf. n. 2004. 62. 83–101. Lásd [http://www.eszmelet.hu/index2.php?act=search&lang=HU&item=163&auth=Meleg%20Attila:%20&info=Eszm%C3%A9let%20foly%C3%B3irat,%2062.%20sz%C3%A1m%20\(2004.%20ny%C3%A1r\)](http://www.eszmelet.hu/index2.php?act=search&lang=HU&item=163&auth=Meleg%20Attila:%20&info=Eszm%C3%A9let%20foly%C3%B3irat,%2062.%20sz%C3%A1m%20(2004.%20ny%C3%A1r)) (letöltés ideje 2013. október 12.).

SAID, Edward W.: Európa nem Amerika. Ford. KARÁDI Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 52. 2004. Tavasz. Lásd [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre52/edward\\_said.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre52/edward_said.htm) (letöltés ideje 2013. október 12.).

SAID, Edward W.: Hogyan talált magára Európa, miközben bekebelezte a világot. Ford. KARÁDI Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 53. (Kultúra és identitás.) 2004. Nyár. Lásd

<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre53/said.htm> (letöltés ideje 2013. október 12.).

[www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak\\_fenyvesi.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm) (letöltés ideje 2013. október 11.).

## 2005

BUTLER, Judith: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól.* Ford. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005.

COLE, Mike: *Kulturális pszichológia.* Ford. RAGÓ Anett. Budapest, Gondolat, 2005.

*Helikon*, 33. 2005. 1–2. A kritikai kultúrakutatás.

KERÉKGYÁRTÓ István: *Péli Tamás.* Budapest, Magyar Film-történeti Fotógyűjtemény Alapítvány, 2005.

MELEGH Attila: Malthus, kolonialitás és biopolitikai rasszizmus. In: *Malthus.* Szerk. MEYER Dietmar. Budapest, Műszaki Egyetem, 2005. 71–79.

STAM, Robert–SPENCE, Louise: Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció. Ford. BUGLYA Zsófia. *Metropolis*, 9. 2005. 2. 12–26.

## 2006

HORNYIK Sándor: Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben. *Balkon*, évf. n. 2006. 2. 15–19. Lásd [http://www.balkon.hu/2006/2006\\_2/03hornyik.html](http://www.balkon.hu/2006/2006_2/03hornyik.html) (letöltés ideje 2013. október 12.).

## 2007

N. KOVÁCS Tímea: *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról.* Debrecen, Csokonai, 2007.

## 2008

MOORE, David Chioni: Vajon a poszt- a posztkolonialisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? Ford. SCHEIBNER Tamás. *2000*, 19. 2008. 9. 3–22.

A felismerhetetlen ellenállás. Gayatri Chakravorty Spivak és Suzana Milevska beszélgetése. Ford. FENYVESI Kristóf. *Magyar Lettre Internationale*, 2008. 71. Tél. Lásd <http://>

## 2009

HORNYIK Sándor: Újra testet öltő kép. *Képtudomány a képi fordulat után. Új Művészet*, 20. 2009. 1–2. 62–69.

JUNGHAUS Tímea: Barbie baba-adaptációk Kállai András művészetében. In: *Babáink könyve. A kortárs tárgy-kultúra egy metszete.* Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.–Néprajzi Múzeum, 2009 (MaDok-füzetek, 6). 27–32.

KIESELBACH Tamás: *„Cigány Méltósággal”. Balázs János.* Budapest, Kieselbach, 2009.

KOVÁCS Éva: Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 14. 2009. 1. 74–90. Lásd <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> (letöltés ideje 2013. október 12.).

ZSIGÓ Jenő–KLEIN Hajnalka–MÁRIÁS Petra: *Cigányfestészet Magyarországon 1969–2009 / Gypsy Painting Hungary 1969–2009.* Válogatás a Fővárosi Cigány Ház – Romano Kher Közgyűjteményéből. Budapest, Fővárosi Önkormányzat Cigány Ház, 2009.

## 2010

KAPOOR, Ilan: Kapitalizmus, kultúra, cselekvés: Függőségi elmélet kontra posztkolonializmus. Ford. KASNYIK Márton. *Fordulat*, 12. 2010. 4. 101–124. Lásd [http://fordulat.net/pdf/12/Fordulat12\\_Kapoor.pdf](http://fordulat.net/pdf/12/Fordulat12_Kapoor.pdf) (letöltés ideje 2013. október 12.).

## 2011

BÉNYEI Tamás: *Traumatikus találkozások. Elméleti és gyakorlati variációk az interszubbektivitás témájára.* Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.

HORNYIK Sándor: Kulturális hibriditás 93.036 km<sup>2</sup>-en. Szocializmus helyett posztkolonializmus?. In: *Hibriditás a Kárpátok között. Az Irokéz Gyűjtemény és a rendszer-váltás.* Szerk. n. Debrecen, Modem, 2011, 9–23.

JUNGHaus Tímea: A fehérség kritikai kutatása I–II. *Tranzit.blog.hu*. 2011. augusztus. Lásd [http://tranzit.blog.hu/2011/08/01/a\\_feherseg\\_kritikai\\_kutatasa\\_critical\\_whiteness\\_studies\\_i](http://tranzit.blog.hu/2011/08/01/a_feherseg_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i) (letöltés ideje 2013. október 12.).  
 MEDGYESI Gabriella–GARANCSI Gyöngyi: *Színekben oldott életek. Cigány festőnők a mai Magyarországon*. Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2011.

*Múzeum Café*, 5. 2011. április/május. Tematikus szám: Nemzetiségeink múzeumi reprezentációja.

Összeállította: Junghaus Tímea

Tímea Junghaus

## Epistemic Disobedience. Omara's *Blue Series* de-colonialised

Reading the texts of Frantz Fanon, bell hooks, Walter Dignolo, Gayatri Spivak, Peggy Piesche and relating their ideas to the current state of capitalism, migration, racism, class, gender etc., it became necessary to reform and re-formulate our existing vocabulary for the description and representation of Roma. This essay applies these new frameworks of understanding to the interpretation of works by Omara, Roma contemporary artist. Omara's artistic career demonstrates the operation of structural oppression towards the Roma, and offers models on how to revolt against this oppression and on how to reject the majority's dominance in order to construct new Roma women identities. Omara appears in contemporary art (canon) as an outsider, and still she is an integral part of the (art, political and academic) system, she appears as incoherence, threat or a dangerous element hindering its systematic operation. Her art is organized around the question of visibility; on how she can rewrite or modify the mainstream discourse once she arrives at a position of visibility. In this sense Omara applies feminist strategies: when it comes to defending the interests of the Roma minority, she does not rely exclusively on visual art: she operates with actions, hysteria, scandals, demonstrations and political statements, using the (printed, electronic and broadcasted) media to disseminate her opinion. This essay studies language as a central instrument with performative and constituting character in Omara's art, and demonstrates how Omara uses subversive techniques to reject and change the laws, in order to use them against those, who created them.

*Keywords:* postcolonialism, decolonialisation, Minority Studies, feminist criticism, contemporary Roma art, racism



András Edit

# Férfias nemzet, férfias háború, férfias művészet

*Maszkulinitás és nacionalizmus*

*(Kis Varsó: Lélekben tomboló háború)*

Jóllehet a kritikai elméletek és studyk jellegüknél és alapállásuknál fogva alapvetően interdiszciplinárisak, átjárnak egymásba, a régi beidegződések mégis nehezen halnak el, s egyes területek továbbra is őriznek zugokat az egykori esszencialista gondolkodásból. Így a nacionalizmus-elméletek meglepően sokáig megőrizték érintetlenségüket a társadalmi nemek tudományától. Szinte csak a „gender-vakságban”<sup>1</sup> egyeztek meg az amúgy gyökeresen eltérő nemzetértelmezések: a hangsúlyozott etnikai elem felülírta a gender-aspektusokat, amelyek mintegy természetes járulékként simulnak bele a definíciókba. Az esszencialista nézeteket valló úgynevezett primordialisták nemcsak örökkévalónak és univerzális képződménynek tételezték a nemzetet, hanem egyben a szexuális, biológiai különbségen alapuló munkamegosztásra épülő rokoni, törzsi kötelékek természetes kiterjesztésének is.<sup>2</sup> E nézetek kritikusan modern jelenségnek tartották a nemzetépítést (Ernest Gellner, Eric Hobsbawm), előfeltevélnak tekintve a nyomtatott sajtó megjelenését (Benedict Anderson). Abban egyetértés van közöttük, hogy a nacionalizmus előbb volt, mint a nemzet, s a nacionalizmus kitalálta a nemzetet ott is, ahol az nem létezett.<sup>3</sup> Anthony D. Smith, a nacionalizmus-tanok egyik legtermékenyebb képviselője az etnikai elemet és a premodern jegeket továbbra is hangsúlyozza mint kohéziós elemet,<sup>4</sup> újabban pedig a modernista nézetek „etno-szimbolikus” kritikáját nyújtja.<sup>5</sup>

George L. Mosse kitűnő, úttörő könyve összekapcsolta a szexualitást és a nacionalizmust. A nemek újbóli társadalmi, gazdasági munkamegosztását a megszilárduló polgári társadalommal, a középosztály legitimációs törekvéseivel, s annak rekvizitumával, a férfiassággal, illetve a polgári-családi normák és morál társadalmi kiterjesztésével köti össze, mely a felvilágosodás egyenlőség-központú gondolkodása után visszahozta és megerősítette a férfi dominanciáját a 19. században. Mindez párhuzamosan zajlott és összefonódott a korszak másik erőteljes ideoló-

András Edit, PhD  
Művészettörténész, kurátor  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
Kutatói területe: társadalmi  
nemi szerepek, feminista kritika,  
kortárs művészet, posztizacionalizmus,  
művészet és politika, nacionalizmus  
E-mail: andras.edit@btk.mta.hu  
website: [http://www.arthistorian.hu/  
editandras/index.html](http://www.arthistorian.hu/editandras/index.html)

Edit András PhD  
Art historian, curator  
Institute of Art History, RCH, HAS  
Research field: gender, feminist criticism,  
contemporary art, postsocialism,  
art and politics, nationalism

<sup>1</sup> Cynthia ENLOE: *The Morning After. Sexual Politics at the End of the Cold War*. Berkeley, Los Angeles–London, University of California Press, 1993. 231; YIRA YUVAL-DAVIS: *Gender & Nation*. London, SAGE Publications–New Delhi, Thousand Oaks, 1997. 3 (magyar kiadása: *Uő: NEM és nemzet*. Ford. SZABÓ Valéria–SZENTMIKLÓSI Tamás. Budapest, Új Mandátum, 2005); JOANE NAGEL: Masculinity and Nationalism. Gender and Sexuality in the Making of Nations. *Ethnic and Racial Studies*, 21. 2. 1998. March. 242–269; 243; TAMAR MEYER: *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*. London–New York, Routledge, 2000. 5.

<sup>2</sup> YUVAL-DAVIS 1997. i. m. 15.

<sup>3</sup> ANTHONY D. SMITH: *Ethno-symbolism and Nationalism. A Cultural Approach*. London–New York, Routledge, 2009. 5.

<sup>4</sup> YUVAL-DAVIS 1997. i. m. 17.

<sup>5</sup> SMITH 2009. i. m.

giai diskurzusával, a nacionalizmussal, amely magasabb célok (a társadalom és a nemzet vezetése) felé irányította a férfi szexuális szenvedélyét, és amely kifejezetten férfiprojektként tettelezte a nemzetet.<sup>6</sup> A szexualitás kontrollja egyben a modernitás kontrollját is jelentette, egyfajta féket annak hatásaival (iparosítás, urbanizáció, politikai emancipációs mozgalmak) és a kapcsolatos félelmekkel szemben, amit a férfiaság újkeletű ideája tartott kordában. „A férfiaság ideája alapvető volt a polgári társadalom önmeghatározása és a nacionalizmus számára egyaránt. A férfiaság volt hivatva felügyelni a rendet a modernitás veszélyeivel szemben [...] és szimbolizálta a nemzet szellemi és anyagi vitalitását.”<sup>7</sup>

Smith a nacionalizmus-diskurzus genealógiájában a posztmodern kritikához sorolja a feminizmust, amely valóban meglehetősen későn kapcsolódott be a nemzetvitába<sup>8</sup> (hozzátehetjük: akárcsak a nyomdokaiban haladó férfikutatások<sup>9</sup>); tekintve, hogy minden más (a patriarchátus elnyomó működésének vizsgálata, amit az ún. „szex-gender-vita” követett, majd a feminista nézőpontok megsokasodása<sup>10</sup>) előbbreváló volt, s a nacionalizmus sokáig nem számított a társadalmi nemeket érintő területnek.<sup>11</sup> Amikor a feminista kutatások a nemzetre irányították tekintetüket, kezdetben a nő helyzetére koncentráltak, s benne a férfiuralom áldozatát látták, mely szemléletet a későbbi generációk kárhoztattak és megváltoztattak, s a nők szerepét tették láthatóvá, illetve azt a mechanizmust tárták fel, amely módszeresen kizárta a nőt a nemzetépítés narratívájából. A *Nationalisms and Sexualities* című kötet Mosse-ra utaló, de módosított címével eleve szembehelyezkedik a két kategória történelem feletti, nemzetek feletti és önazonosként való tételzésével,<sup>12</sup> s azokra a diskurzusokra koncentrálnak, amelyek a legkülönbébb nemzet-konstrukciókban nagyon is hasonló gender-konstrukciókat eredményeztek. Jóllehet a nemek koronként változó mintázatait és társadalomban elfoglalt helyét relációs kategóriaként kezelte a feminista irodalom, a férfiaság konstrukciójának specifikus vizsgálata a nemzet vonatkozásában viszonylag új kutatási irány. Joanna Nagel *Maszkulinitás és nacionalizmus. Gender és szexualitás a nemzet megalkotásában* című alapvető írása abból indul ki, hogy a „nacionalista politika maskulin vállalkozás”, s azt vizsgálja, hogy milyen belső mozgatói vannak ebben a konstrukcióban a szélsőséges nemi egyenlőtlenségnek, hogy annak mentén értelmezhetővé váljanak a kortárs nemzeti és globális politikai áramlatok.<sup>13</sup>

Tizenöt évvel később, napjainkban, amikor a nacionalizmus kísértete járja be Európát, és a hatalom újraelosztásával párhuzamosan sok helyütt konzervatív, tradicionális visszarendeződés zajlik, s a nők és a kisebbségek visszaszorítása érvényesül, Nagel kérdésfelvetése égetően releváns, és nem csak a posztszocialista országok viszonylatában (ahova előszeretettel lokalizálják a „rossz”, etnikai nacionalizmust, szemben a Nyugattal megfélemtetett, „jó”, úgynevezett *civic*, vagyis állampolgári nacionalizmussal<sup>14</sup>), hiszen a régi Európában az emigrások töltik

<sup>6</sup> George L. Mosse: *Nationalism and Sexuality. Respectability & Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York, Howard Fertig, 1985. 11.

<sup>7</sup> Uo. 23.

<sup>8</sup> SMITH 2009. i. m. 11.

<sup>9</sup> *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. Szerk. HADAS Miklós. Budapest, Corvinus Egyetem, 2011. Lásd [http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0010\\_2A\\_25\\_Hadas\\_Miklos\\_Ferfikutatasok\\_szovegyujtemeny\\_pdf/file\\_4609\\_1\\_1.html](http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0010_2A_25_Hadas_Miklos_Ferfikutatasok_szovegyujtemeny_pdf/file_4609_1_1.html) (letöltés ideje 2013. október 22.).

<sup>10</sup> Lásd részletesebben e folyóiratszámunkban TATAI Erzsébet tanulmányát.

<sup>11</sup> NAGEL 1998. i. m. 244.

<sup>12</sup> *Nationalisms and Sexualities*. Eds. Andrew PARKER–Mary RUSSO–Doris SOMMER–Patricia YAEGER. New York–London, Routledge, 1992. 2.

<sup>13</sup> NAGEL 1998. i. m. 244.

<sup>14</sup> Lásd erről Charles KING: *Extreme Politics. Nationalism, Violence and the End of Eastern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2010; *Nationalism after Communism. Lessons Learned*. Eds. Alina MUNGIU-PIPPIDI–Ivan KRASTEV. Budapest–New York, CEU Press, 2004.

be a nacionalista konstrukciókhoz elengedhetetlen „másik” szerepét, akivel szemben a nemzeti egység, értékrend, mitológia megfogalmazható, s amely még nagy múltú demokráciákban, jóléti társadalmakban is politikai és/vagy kulturális nacionalizmust gerjeszt.<sup>15</sup> A posztoszocialista nacionalizmusok kétségtelenül külön kategóriát képviselnek az új nacionalizmusok között, és inkább a skála agresszív, kirekesztő állami beavatkozásokkal kísért oldalán helyezkednek el.<sup>16</sup>

Magyarországon a konzervatív nemzeti narratíva mentén való visszarendeződést kulturális téren az újbóli átnevezések és a szobordöntések második hulláma (azon belül is a Kossuth tér 1944-es állapotú rekonstrukciója) kíséri „egy »erős Magyarország« víziója jegyében”, megfelelően annak a deklarált irányvonalnak, hogy a „kormányzati sikeresség feltételének tekintett kultúrpolitikának a szocialista hatalompolitika maradványait kell felszámolnia”.<sup>17</sup> Képzőművészeti vonatkozásban propagandisztikus tárlatok,<sup>18</sup> s az új nemzeti kánon kérdésfelvetéseire rímelő<sup>19</sup> vagy az irányadó történeti narratíva demonstrálásának szándékával megrendezett<sup>20</sup> kiállítások jelzik a folyamatot, míg intézményes szinten a nemzeti kultúrpolitika érvényesítésének lépései. Mindezek mögött pedig a „magaskultúra irányát befolyásolni igyekvő kormányzati szándék”<sup>21</sup> áll, és az az igény, hogy a „nemzet kultúrájában a nemzeti kultúra mozgásait pozitív megkülönböztetés illesse meg”.<sup>22</sup>

A Kis Varsó művészpáros (Havas Bálint és Gálik András) *Lélekben tomboló háború* című, s a 19–20. században készült, a nemzetépítéshez, illetve a szocialista identitás megkonstruálásához kapcsolódó műveket, a művészek megfogalmazásában az „agresszív pátoszformuláit” felvonultató installációja e társadalmi kontextus szülötte. A maskulinitás modern kori konstrukciója és annak vizuális reprezentációja kezdettől fogva jelen van a művészpáros munkásságában (*Tulajdonságok*, 2001) gyakorta összekapcsolódva a nemzeti múlttal, illetve a konstruált és változó nemzetképpel, s annak szimbólumaival és jelentésváltozásaival (*Deserted memorial*, 2004; *Márvány utca*, 2000). Trafó galériabeli installációjukban<sup>23</sup> dominánsan összekapcsolódik a két jelenség. Tanulmányomban a felvonultatott műveken keresztül a feminizmus, a férfikutatások és a nacionalizmus-tanok felől olvasom a nemzettudat és a maskulinitás szimbiózisát, s azok mintázatait, illetve a nekik megfeleltetett nőképeket vizuális reprezentációjukban. A Kis Varsó installációjára a fenti trendek művészi interpretációjaként a posztoszocialista nacionalizmus szemszögéből tekintek.

<sup>15</sup> Például a skandináv országokban – lásd erről a Minna HENRIKSSON és Sezgin BOYNIK szerkesztésében megjelent tanulmánykötet (*Contemporary Art and Nationalism. Critical Reader*. Pristina, Exit Institute for Contemporary Art and MM-publications, 2007) három írását: Simon SHEIKH: Battle lines are being drawn – The cultural politics of identity in Denmark. 56–63; Marita MUUKKONEN: Between rocks and a hard place: art institutions and creative industries. 71–89; Mika HANNULA: Saying it ain't doing it – critical reflection on nation-state, cultural policy, contemporary visual culture. 64–70 –, vagy akár a multikulturális és nyitott Hollandiában.

<sup>16</sup> Lásd erről MUNGIU-PIPPIDI 2004. i. m.; Miško ŠUVAKOVIĆ: Outlines – Nationalism in the post-soviet epoch. Inquiries on art as technology and impenation of collective self. In: HENRIKSSON–BOYNIK 2007. i. m. 34–39; Margaret TALI: Why have there not been any Russian artists in the contemporary art field in Estonia? In: HENRIKSSON–BOYNIK 2007. i. m. 90–96.

<sup>17</sup> G. FODOR Gábor: Kultúr/politika. *Nemzeti Érdek. A Nemzetstratégiai Gondolkodás Lapja*. Ú. f. 3. 2013. 1. 1–2. Ehelyütt köszönöm meg Gerő Andrásnak, hogy felhívta a figyelmemet és rendelkezésemre bocsátotta a *Nemzeti Érdek* című, személyre szólóan terjesztett „nemzetstratégiai” lapot. Írásomat neki ajánlom.

<sup>18</sup> Az új Alkotmány megrendelésre készült illusztrációinak bemutatása a Magyar Nemzeti Galériában; magyar művészeti kiállítás Kínában.

<sup>19</sup> *Mi a magyar?* Múcsarnok, 2012. augusztus–október.

<sup>20</sup> *Hősök, királyok, szentek. A magyar történelem képei és emlékei*. Magyar Nemzeti Galéria, 2012. január–2013. január.

<sup>21</sup> G. FODOR 2013. i. m. 1.

<sup>22</sup> FEKETE György: Meditációk egy lehetséges nemzeti kulturális stratégia természetéről. *Nemzeti Érdek. A Nemzetstratégiai Gondolkodás Lapja*. Ú. f. 3. 2013. 1. 34–41: 39.

<sup>23</sup> Trafó Galéria, Budapest, 2011. november 11–december 30. Kurátor: Fenyvesi Áron.

A művészek a kiállítótér padlóját egyfajta terepasztallá, képzeletbeli csatatérre változtatták, amelyhez „ready made” szobrokat, 73 darab (20 és 70 cm közötti) kisplasztikát kölcsönöztek hazai közgyűjtemények raktári anyagából, különböző korzakorból való harcosokat vagy a legyőzöttek szobrai; a harc, a háború szimbólumait; hősök és elesettek emlékműveit.<sup>24</sup> Harcoló figurákat és heroizált, patetikus elemeket hordozó kis szobrokat kerestek a gyerekkori katonádsi felnőttkori megfeleléséhez (1. kép).



1. kép. Kis Varsó: Lélekben tomboló háború. Installáció. Trafó Galéria, 2011. november 10–december 31. Fotó: Szilágyi Lenke, © Little Warsaw 2011. Közzölve a művészek szíves hozzájárulásával

Mélyi József számára a Kis Varsó tornasora (*Tulajdonságok*, 2001) „egy mini hadsereget idéz”, megfelelően annak, hogy a szerzők „szemük előtt tartották az agyaghadereg mintaképet”.<sup>25</sup> Az antik szépségeszmény reneszánszával párhuzamosan az emberi test 19. századi újbóli felfedezésének zászlóvivői Poroszországban az úgynevezett Tornászok (*Turnkunst*) voltak a férfiaság és egyben az éledező német nemzeti sztereotípiák megszemélyesítőiként. Az első világháború által megerősített férfias értékek a 20. század eleji német ifjúsági mozgalomban és nudizmusban visszhangoztak, mely egyfajta generációs lázadás volt a dekadens városi kultúrával szemben; a természetközeli meztelen férfitestet mint a férfiasság templomát tekintette,<sup>26</sup> azt az erővel, a szépséggel és az ártatlansággal feleltette meg, szemben a modern és „bűnös” várossal. E dichotómiák a német nacionalizmus magjává váltak. A tornászok speciális egyenruhája a társadalmi különbségek eltörlésének illúzióját nyújtotta, és ez a kultúra a fizikai, karakterbeli tulajdonságok alapján rangsorolt.<sup>27</sup> A porosz szellem számos vonatkozásban hozzánk is beszivárgott. A Kis Varsó tornasora a világháborúk és elvesztett illúziók után tekint a „kiképzés előtt” álló fiútestekre, s valamely heroikus férfitípus helyett az uniformizálás lélekölő hatásait ragadja meg a melankolikus és kiszolgáltatott testeken keresztül.

A *Lélekben tomboló háború*ban, amely a nemzetért küzdő vagy azt jelképező harcos vagy vezér férfieszményeket vonultatja fel, szintén nagy számban szerepelnek aktok (2. kép), legyenek azok az erőteljes duzzadó férfiszépség (Kisfaludy Strobl Zsigmond: *Íjász*, 1925; Kerényi Jenő: *Íjász*, 1940 k.) apáról fiúra szálló (Ungvári Lajos: *Íjászok*, 1920-as évek) manifesztációi, melyek a nacionalizmus működésének megfelelően preindusztriális mintákra mennek vissza – a mi esetünkben a két világháború között az ősmagyar mítoszokra –, vagy a férfias küzdelem ábrázolásai (Ismeretlen: *Harc testközelségben*). Kerényi Lovasa (1962) valamely ősállapotnak megfelelően a lóval, természetével szimbiózisban élő figura, akárcsak Olcsai Kiss Zoltán *Bugyenije* (1977). Susan Buck-

<sup>24</sup> Funkciójukat, műfajukat és láthatóságukat tekintve a művek igen széles skálán mozognak, köztéri (meg nem valósult, megsemmisült, ma is álló) emlékművek makettjei mellett önálló kis szobrok, vázlatok, propagandaművek és nipppek egyaránt megtalálhatók.

<sup>25</sup> MÉLYI József: Az év műtárgya. Havas Bálint–Gálik András: *Tulajdonság. Exindex*, 2002. 4. Lásd <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=62> (letöltés ideje 2013. október 8.).

<sup>26</sup> Mosse 1985. I. m. 46.

<sup>27</sup> Uo. 53.

Morss pontos észrevétele szerint a lenini monumentális propaganda gépezete<sup>28</sup> – s tegyük hozzá, annak nyomán a hazai szocialista köztéri szobrászat – a „nacionalista művészeti formák adaptációja volt szocialista célokra”.<sup>29</sup> Ennek megfelelően a *Gránátdobó* (Kiss István, 1952) nem halált hozó katona, hanem atletikus férfiakt, ahogy a felkelők is idealizált izomkolosszusok (Janzer Frigyes: *Dózsa*, 1972; Huszár Imre: *Felkelő, 1514*, 1972), s nem elgyötört lázadók. A férfi harcosnak



2. kép. Kis Varsó: Lélekben tomboló háború. Installáció. Trafó Galéria, 2011. november 10–december 31. Fotó: Szilágyi Lenke, © Little Warsaw 2011. Közölve a művészek szíves hozzájárulásával

még halála is magasztos, megfelelően a magasztos eszméknek, amelyekért életét adja. Farkaszemet néz a halállal (Varga Imre: *Partizán*, 1970), akárcsak az ellenséggel, s mártírhálálában is a nemes eszme lebeg szeme előtt. Ahogy a 19. században formálódó és a nemzetépítéssel összekapcsolódó polgári férfiideál képes volt kontrollálni és magasabb célok szolgálatába állítani szexuális szenvedélyét, úgy a hazáért, nemzetért harcoló katona is képes szenvedését, haláltusáját kordában tartani. Nem a földön fetreng, álltában, méltósággal éri a halál, s ha vonaglik is, vagy éppen összesik, az ábrázolás pillanata akkor is többnyire vertikális (Ismeretlen: *Mártírelémű*; Kalló Viktor: *A Köztársaság-téri emlékmű terve*, 1958). Kerényi *Spartacusa* (1963) ugyan horizontális, földön fekszik, ám égne emeli harcba transzformált férfiasága/szexualitása erőt, virulenciát jelző fegyverét/(erektált) szimbólumát (3. kép). Aki tehetetlenül földre rogy, elalél, az a nő, a védelmező férfi oldalán (Sidló Ferenc: *Nyugat*), aki még ha együtt harcol is a férfival – ami a nagyszámú tematikus művek sorában mindössze egy esetben történik –, a hierarchiát

<sup>28</sup> Lásd erről ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009. 293–295.

<sup>29</sup> Susan BUCK-MORSS: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge–London, MIT Press, 2002. 42.



akkor sem sérti: a szoborcsoportban a férfi az aktív, szilárdan áll a két lábán, míg társa, a nő belékapaszkodva, térdre rogyva látható (Farkas Aladár: *Görög szabadságharcosok*). Az új polgári értékrend és munkamegosztás, akárcsak a nacionalizmus, nem tűrhette a közbülső, átmeneti, a normákat destabilizáló kategóriákat, pontosabban azok szolgáltak a normák negatív ellenpontjaiként.<sup>30</sup>

„A maszkulinitás jelentette a normát a társadalom számára, szimbóluma világos és egyértelmű jeleket kellett sugározzon.”<sup>31</sup> A férfi- és női szerepek, s azok reprezentációjának világos elkülönítése alapvető volt a polgári nemzetállam megszilárdításában;

bármilyen keveredés a káoszt és a kontroll elvesztését sugallta volna. A gyenge (nőies), homoszexuális vagy eltérő etnikumú (nacionalizmusa válogatja, hogy éppen melyik) férfi nem jelenhetett meg a nemzet képviselőjeként a nemzeti panteon reprezentációs normái értelmében éppúgy, ahogy a nő, a „deviáns” (többnyire zsidó) férfi<sup>32</sup> és az ellenség sem halhatott magasztos halállal.<sup>33</sup>

Nagel elemzése értelmében a nacionalista politika a maszkulinitás kiteljesítése, lévén a nemzetállam egy esszenciálisan maszkulin intézmény férfidominanciával a döntéshozásban (ami az integráns alá-fölérendelésnek megfelelően a női jogokra, a munkára és szexualitásra, a születésszabályozásra is kiterjed), s aminek következtében a nacionalizmus kultúrája is úgy konstruálódott, hogy férfias kulturális témákat hangsúlyozzon, és azokra rezonáljon (patriotizmus, kötelesség, bátorság), melyek szétválaszthatatlanul összeforrtak, s lettek jellemzői a nemzeti érzületnek és a férfiaságnak egyaránt.<sup>34</sup> „A nő ettől eltérő, szimbolikus szerepet kap a nacionalista kultúrában, diskurzusban és kollektív tettekben, olyan szerepet, amely a nőiességnek és a nő nemzetben elfoglalt megfelelő helyének maszkulinista [sic!] definícióját tükrözi.”<sup>35</sup> Yuval-Davis az etnikai/nemzeti/állami vonatkozásban nőeknek szánt szerepekként az etnikai közösség tagjainak biológiai reprodukálását (anyaszerep), a kulturális normák reprodukálását (a megfelelő női viselkedés, női ideálok közvetítése, továbbbéltetése), továbbá a közösség ideológiai reprodukálását (tradicionális értékrend, családi és társadalmi munkamegosztás elfogadása és támogatása) és az etnikai, nemzeti különbségek jelölői (szimbolikus) funkcióját nevezi meg, mely utóbbi annyit tesz, mint a „nemzet becsületét” szimbolizálni.<sup>36</sup> „Általában a férfi az, akitől elvárják, hogy megvédje a nemzet »morális öntudatát« és »egóját«, és a férfiak hajlanak is rá, hogy magukra vállalják ezt a szerepet, minthogy identitásuk oly gyakran összefonódik magá-



3. kép. Kis Varsó: Lélekben tomboló háború. Installáció. Trafó Galéria, 2011. november 10–december 31. Fotó: Szilágyi Lenke, © Little Warsaw 2011. Közölve a művészek szíves hozzájárulásával

<sup>30</sup> MOSSE 1985. i. m. 23–47.

<sup>31</sup> Uo. 16.

<sup>32</sup> Lásd részletesebben e folyóiratszámunkban TURAI Hedvig tanulmányát.

<sup>33</sup> Ezzel tökéletesen szinkronban Pauer Gyula *A második világháborúban hősi halált halt honvédek emlékművét* (1991; Szjsz 389) női modell alapján öntötte ki, de a megfelelő pózhoz katonaruhába öltöztetett férfigmodell fotóit használta. Lásd Pauer. Összeáll. SZÓKE Annamária. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 249.

<sup>34</sup> NAGEL 1998. i. m. 2. Manliness and homosexuality. 251–252.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> Uo. 253.

nak a nemzetnek az identitásával [...] a nemzeti konfliktusoknak saját egójuk lesz a tétje, és gyakran magukhoz ragadják a reprodukció [népességszaporulat] és reprezentáció kontrollját a szexualitás és a nemzet vonatkozásában egyaránt...<sup>37</sup> A nemzetet biológiai reprodukálása mellett kulturálisan, társadalmilag és szimbolikusan is újra kell teremteni, folytatódik Mayer érvelése, ami egyben a szexualitással, genderrel kapcsolatos normák újratermelését is jelenti a nemzet nevében



4. kép. Kis Varsó: Lélekben tomboló háború. Installáció. Trafó Galéria, 2011. november 10–december 31. Fotó: Szilágyi Lenke, © Little Warsaw 2011. Közölve a művészek szíves hozzájárulásával

és a nemzet fenntartásának folyamatában. A kultúra, a rítusok és a hagyományok, ahogy az eredettörténet és a megerősítő, igazoló történelmi emlékezet, amit a nemzet magára vetít, ennek a naratívának (és benne a nő alárendelt szerepének) a fenntartására szolgál,<sup>38</sup> amelyben a vizuális reprezentáció központi szerepet tölt be(4. kép).

Ha a vizualizálás során a nemzet megtestesülése erős, izmos férfitest, a nő az idea, a haza szimbóluma, legyen ő az inspiráló (*Ágyún álló nőalak*), a vigasztaló, ápoló (Körmendi-Frim Jenő–Fejérvári Erzsébet: *Augusztai főhercegnő*, 5. kép), gyászoló (Farkas Aladár: *Spanyol anya*). Mosse szerint a romantika nőképe is szerepet játszott a felvilágosodás emancipa-

tatorikus eszméinek aláásásában; az idealizálás ára pedig a beszűkült társadalmi mozgástér lett. A felgyorsult modernizálódás közepette a nő összekapcsolódott a valóságtól érintetlen, premodern (természetközeli) idillel, amely ártatlanságában, érényességében öltött testet. A nemzeti mitológiák értelmében ezt az érényes, ám gyenge nőt kellett a férfinak védelmeznie,<sup>39</sup> azaz a nők „tisztaságát” és a „nemzet morális kódját”.<sup>40</sup> Ez a diszkurzív kialakított nőkép a maszkulinitás militarizált képéhez elengedhetetlenül szükséges, egyiket a másik ellenében lehet csak értelmezni.<sup>41</sup>

A francia forradalom szabadságeszménye Delacroix fedetlen keblű harcos nőalakjával asszociálódott ugyan, ám amint a forradalom konszolidálódott, a Marianne-ábrázolások is statikussá váltak; Mosse érzékletes kifejezésével, amint „elfogadott nemzeti szimbólummá vált, a nemzet levagdosta forradalmi szárnyait”.<sup>42</sup> A Kis Varsó válogatásában a forradalom, avagy nemzet ethoszát a *Szárnyas férfi* hordozza, míg Herceg Klára duplán is kivételes műve (az egyetlen női szobrász munkája), a *Kecskeméti tanácsköztársaság-emlékmű* nyilvánvalóan delacroix-i reminiscenciákat hordoz. A válogatásban való szerepeltetése gesztusértékű.

A nemzeti narratívában – különösen a nemzet veszélyeztetettsége, háború esetén – kitüntetett szerepet kap és egyértelműen felszínre kerül az egyenrangúságra építő és egyben a nemzet kohézióját biztosító férfi bajtársiasság (Kis Kovács Gyula: *Emlékműterv*), ahogy a győz-

<sup>37</sup> MEYER 2000. i. m. 6–7.

<sup>38</sup> Uo. 8–9.

<sup>39</sup> MOSSE 1985. i. m. 99. skk.

<sup>40</sup> MEYER 2000. i. m. 10.

<sup>41</sup> YUVAL-DAVIS 1997. i. m. 109.

<sup>42</sup> MOSSE 1985. i. m. 91.

tesek, a hősök is kizárólag férfiközösségek (Makrisz Agamemnon: *Spanyol hősök*, 1970; *Emlékműterv*, 1970).

A Kis Varsó installációjában a szoborfelhozatal önmagában – lévén, hogy a művek többsége teljes mértékben belesimul a nacionalizmusok maskulin konstrukciójába – pontos látteleletét nyújtja az európai reprezentációs mintáknak mind a nemzetfogalmat, mind annak gender-konnotációit illetően. Kürti Emese kritikájában a művészek intenciójától megvezetve az agresszió, a férfiaság és a pátosz felől közelít, s jól érzékeli, hogy „az újracsoportosított, egybe nem tartozó történelmi szegmensek új relációba kerülnek egymással, átélve [...] a hagyományos szobrászat által képviselt nemzetfogalom reprezentációs szintjét és a művészettörténet-írás által meghúzott (mesterséges?) formai stílus határokat.”<sup>43</sup> Magam úgy vélem, a művészettörténeti formai-stílus szempontoknál lényegesebb, hogy a művek elrendezése nem követi a muzeológiai klasszifikáció játékszabályait, és a művészek válogatásukban nem játsszák ki az ideológiai tartalmú művek diszkvalifikálására szolgáló „kvalitás-kártyát” sem,<sup>44</sup> sokkal inkább a kánonképzés mechanizmusára és módjára világítanak rá (beleértve annak gender-meghatározottságát is). A talapzatok mellőzése és a műtárgyak sokasága révén az installáció a nyilvánosságtól elzárt múzeumi szoborraktárra, illetve – speciális fókuszuk okán – a történelem színpadának kulisszái mögötti kellékraktárra emlékeztet, ahonnan kurátorok és történészek kiválaszthatják, mi kerülhet a narratívába és nyerhet láthatóságot, és mi az, ami felejtésre van ítélve, s a megnevezés és közbeszéd tabuja, tiltása alá esik. Azzal, hogy a művészek bepillantást engednek a (művészettörténet-írás nyilvánosság számára láthatatlan boszorkánykonyhájába, s láthatóvá teszik annak „raktári készleteit”, a történelemírás „önkényességét”, szubjektív elemeit, esetlegességeit exponálják, vagyis annak konstruált voltát, olyasmit, amit a hagyományos tudományos gondolkodás az objektivitás (és saját legitimációja) védelmében elutasít. Fajszólásokat, jelentésüket, minőségüket illetően úgyszintén keverednek az elemek, ami a diskurzusokból, az értelmezhetőségből kiszoruló, határterületen mozgó tárgyak történelmi gyűjteményeit, a *Wunderkammert* és a nevelő célzatú panoptikumok világát éppúgy megidézik, mint azok kortárs és popularizált változatát, a viaszmúzeumokat, ahol a királyok és popsztárok egymásmellettiége nélkülöz mindenfajta társadalmi hierarchiát, s ami a profanizálás vulgáris élményét nyújtja.

A hagyományosan a kritikai gondolkodás eszközeként használt léptékváltást, a miniatürizálást alkalmazzák, amikor a földre helyezik a kispasztyikákat, vagy köztéri szobrok kisméretű makettjeit, ami kimozdítja a dolgokat megszokott és természetesnek tételezett rendjükből, s megfosztja őket szimbolikus funkciójuktól és egyszersmind animizmusuktól is azáltal, hogy parányi, manipulálható játékszerekké válnak. Mindenfajta szobordöntés is a mérettel összefüggő, főként tornyosuló és szakralizált hatalom eliminálásáról, földre rántásáról szól.<sup>45</sup> Nem véletlenül



5. kép. Kis Varsó: Lélekben tomboló háború. Installáció. Trafó Galéria, 2011. november 10–december 31. Fotó: Szilágyi Lenke, © Little Warsaw 2011. Közölve a művészek szíves hozzájárulásával

<sup>43</sup> KÜRTI Emese: Agresszió, férfiaság, pátosz. *Magyar Narancs*, 23. 2011. december 15. 85.

<sup>44</sup> Lásd erről DARIO GAMBONI: *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New Haven, Yale University Press–London, England, Reaktion Books, 1997. Ch. 9. The Degradation of Art in Public Spaces. 170–189.

<sup>45</sup> Lásd ANDRÁS 2009. i. m. Videoművészet az utópiák romjain. 293–300.

használják például Jonathan Swift *Gulliver utazásai* című társadalmi szatírái a lépték- és dimenzióváltást az ironia és a társadalomkritika legfőbb eszközeként. A gyerekjáték pedig a manipulálhatóság, a sérülékenység, továbbá a gyors elhasználódás és elavulás asszociációját kelti, amely jegyek jelen esetben a férfiasság és a nemzeti reprezentáció „természetes” összefonódásának infantilizálása révén e két kategóriára is rávetülnek.

A hetvenes évek ellenkulturális jellegű közösségi művészetének (*community arts*) egyik kedvelt formája a játék volt, amely inkább volt kooperatív, semmint kompetitív, s a társadalmi valóságra reflektált. „A játékok a társadalmi viszonylatok metaforájaként értelmeződtek és a helyzet megváltoztatásának lehetőségét sugallták.”<sup>46</sup> A Kis Varsó játéka úgyszintén társadalmi metaforának tekinthető. Minthogy a játék alapeleme a kontroll gyakorlása, az sem tekinthető véletlennek, hogy a Kis Varsó figyelmen kívül hagyott mindenfajta bevett csoportosítási mintát, ahogy mindenfajta iratlan tiltást is mellőzött. A látszólagos összevisszaság, kusza csoportosítás tabukat és tiltásokat söpör félre, s abszurd formációkat eredményez. A modernségnek és azon belül a nemzetépítésnek és a szocialista tudatformálásnak egyaránt alapeleme a jól átlátható rend, szabályozottság, az értékek és a mozgástér világos elkülönítése, populista klisékbe, egyszerű dichotómiákba való rendezése.<sup>47</sup> Háborúban pedig nemcsak a frontok, a bajtárs és az ellenség határolódik el egyértelműen egymástól, de még a saját és az ellenség asszonya is más megítélés alá esik.<sup>48</sup> A káosz, random lövöldözés, értelmetlen halál magukat a heroikus nemzet és férfiasság kategóriáit aknázzák alá.

Johan Huizinga szerint a játék bizonyos képek (*images*) manipulációján alapszik, a valóság (illetve annak képekké alakítása) egy bizonyos elképzelésén, fantázián. A Kis Varsó installációja egyfajta alternatív, képzeletbeli történelmet kínál, egyetlen ideológiát sem követő, a valóságtól elrugaszzkodó imaginárius víziót, megfelelően annak, ahogy Anderson<sup>49</sup> nagy hatású teóriája képzeletbeli közösségnek tételezi a nemzetet. A reprezentáció, azaz leginkább a „dolgok rendjének” felforgatása révén érzékíve tesz ki a nemzetfogalom konstruált, szelektív és instabil természetét. Ebben a képzeletbeli konstrukcióba ugyanakkor mintegy észrevétlenül és érintetlenül átmentődnek a gender-egyenlőtlenségek és -hierarchia, aminek legnyilvánvalóbb terepe éppen a nemzet-koncepció és a nemzetért folytatott háború maga – mintegy megerősítve azok „természetes” voltát, amin még a képzelet sem segíthet.

A hatvanas–hetvenes évek neves baloldali értelmiségije, a szituacionizmus központi figurája, Guy Debord szintén alkotott egy általa *Háborús játéknak*<sup>50</sup> nevezett, 1987-ben közzétett társasjátékot. Debord a hetvenes évek végén, 1968 eseményei után önként vállalt száműzetésében fordult a játék felé. A játék elemzője, Alexander R. Galloway szerint az foglalkoztatta, hogy hogyan lehet szimulálni a politikai antagonizmust: „Azáltal, hogy megidézte »mindenfajta konfliktus dialektikáját«, visszatekintett 1968 és a Szituacionista Internacionálé hatalmára, de előre is tekintett, a játék jövőbeli potenciáljára egy militáns, új generáció felnevelésében és kiművelésében.”<sup>51</sup> A konfliktus a Kis Varsó installációjának is központi koncepciója, ahogy az antagonizmus szintén része. Amikor turulszobor és partizánszobor egy térbe kerül, egymással szembe-

<sup>46</sup> Claire BISHOP: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London–New York, Verso, 2012. 182.

<sup>47</sup> Bruno LATOUR: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*. Ford. GECSEK Ottó. Budapest, Osiris, 1999.

<sup>48</sup> ENLOE 1993. i. m. 239; Cynthia H. ENLOE: *The Curious Feminist. Searching for Women in a New Age of Empire*. University of California Press, 2004. Ch. 7. All the Men are in the Militias, all the Women are Victims. The Politics of Masculinity and Femininity in Nationalist Wars. 99–118.

<sup>49</sup> Benedict ANDERSON: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. SONKOLY Gábor. Budapest, L'Harmattan, 2006.

<sup>50</sup> Alice BECKER-HO–Guy DEBORD: *A Game of War*. London, Atlas Press, 2013.

<sup>51</sup> Alexander R. GALLOWAY: Debord's Nostalgic Algorithm. *Culture Machine*, 10. 2009. 139–140. Lásd [www.culturemachine.net](http://www.culturemachine.net) (letöltés ideje 2013. október 8.)

fordul, akkor aligha gondolhatunk jámbor múltidézésre s a múlt emlékei közötti nosztalgikus tallózásra. Amikor a Kis Varsó az emlékezéssel foglalkozott, annak sürgőssége és tétje volt. 2011-ben Magyarországon nem az amnéziával kell megküzdeni, hanem ellenkezőleg, a különböző és egymással antagonisztikus viszonyban álló múltnarratívák legitimációra és kanonizációra töre napi politikai törekvéseivel, aminek egyik leglátványosabb csatater a köztér, amelyben helyet cserélnek az egymást kioltó ideológiákat képviselő, a szimbolikus politizálás részeit képező köztéri szobrok. Ennél fogva a „traumatérkép” meggyőzőbb értelmezése a műnek.<sup>52</sup> „A játékot jellemző vonások közt említettük a feszültséget. Ez különösen fontos szerepet visz benne”<sup>53</sup> – mondja Huizinga a játékot mint speciális társadalmi funkciót elemző írásában: „A feszültség bizonytalanságot, chance-ot jelent. Igyekszik a feloldódás felé. Ha valamit megfeszített erővel csinálunk, annak sikerülnie kell.”<sup>54</sup>

Akárcsak Debord, a Kis Varsó sem kínál könnyű megoldást és/vagy tanulságot, ahogy feloldozást sem, megfelelően Huizinga a játék kulturális szerepével kapcsolatos megállapításának is, miszerint annak nincs morális funkciója.<sup>55</sup> Ha elfogadjuk Huizinga játékelméletének kiinduló tézisé is, miszerint az nem azonos a „közönséggel”, nem a „valóságos» élet”, hanem éppen az abból való ideiglenes kilépés,<sup>56</sup> a valóság felfüggesztése, akkor a valóság leképezését<sup>57</sup> úgyszintén kihagyhatjuk a lehetséges interpretációk köréből. Kékesi Zoltán állításával szemben nem is arra szolgál, hogy „kritikai távolságot nyerjünk a »lélekben tomboló háborúkkal« szemben”,<sup>58</sup> mivel az installáció éppenséggel exponálni akarja a konfliktusokat az abszurd együttállásokkal, a soha nem kereszteződő narratívák egy térbe helyezésével. Ez nem passzív regisztrálása a posztoszocialista kondíciónak,<sup>59</sup> még kevésbé visszatükrözése a jelen hazai politikai tájképének – Dékei alapállásával szemben –, hanem aktív, performatív aktus, melynek révén a művészek részvételét követelnek, és magukhoz ragadják a történelem interpretálásának jogát. Képzletbeli intervenciójuk révén részt vesznek a saját történelem értelmezésében, de legalábbis ennek illúzióját, potenciális lehetőségét kínálják fel: a demokratikus hangok és más-ként gondolkodás kirekesztése közepette fantáziavilágukban felforgató aktivitásuk az autoritás elleni képviseltesbe fordul át, amely azonban érintetlenül hagyja a „gender-rezsímet”, a nemzetkép és történelemírás gender-meghatározottságát.

A kortárs *re-enactment*, vagyis történelemidézés, történelmi jelenetek eljátszása a populáris kultúrába is leszívárgott történelemhasználat egyik műfaja.<sup>60</sup> A *re-enactment* mint kollek-

<sup>52</sup> Fehér Dávid az emlékezés felől, „az eleven emlékezet és a rekonstruált történelem imaginárius játéktérében” értelmezte a munkát, mintha a Kis Varsó „a téren és időn átívelő emlékezést magát installálná”. FEHÉR DÁVID: Szoborháború. *Élet és Irodalom*, 55. 51–52. 2011. december 22.

<sup>53</sup> JOHAN HUIZINGA: *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására*. Ford. MÁTHE KLÁRA. Budapest, Athenaeum, 1944. 19. (Reprint: Szeged, Universum, 1990.)

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> Kékesi Zoltán megnyitóbeszédében morális funkciót tulajdonított a műnek. Számára a holokauszt-diskurzus „soha többé” toposza szolgál iránnyként. Értelmezésében a mű „a kiüresedett és agresszióba fordult pátosznak a kritikai bemutatása (dekonstrukciója).”

<sup>56</sup> HUIZINGA 1944. i. m. 16.

<sup>57</sup> Dékei Kriszta olvasatában, „nyomasztóan hű tükröi a most regnáló rendszer gondolatlanul kesze-kusza ideológiai, kultúrpolitikai állapotának...” DÉKEI KRISZTA: Bem apó és Töhötöm pacsizik. *Exindex*, 2011. december 20. Lásd <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=831> (letöltés ideje 2013. október 8.).

<sup>58</sup> Lásd 55. jegyzet.

<sup>59</sup> A posztoszocialista kondíció kifejezést eredeti, tehát a posztoszocialista országokra vonatkoztatott értelmében használok (lásd *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*. Ed. Aleš ERJAVEC. Berkeley, Los Angeles–London, University of California Press, 2003), szemben az újabban használatos és globális értelemben vett kifejezéssel, ami az egész világra kiterjedő általános tendenciára, az állam szociális feladatainak csökkentésére és megvonására utal.

<sup>60</sup> A *re-enactment* nem pusztán háborúval kapcsolatos, jóllehet nagy része csatákhoz kapcsolódik, ha nem is feltétlen valósá-



tív tapasztalat sarkalatosan eltér a múlttól való professzionális gondolkodástól, résztvevői egyszerre szereplői és nézői a történetek megidézésének, s komplexebb élményt nyújt, mint a hivatalos történelemírás által kínált narratíva. A múlttal való konfrontálódás „autentikus, befogadó, és részvételt kínál”.<sup>61</sup> De Groot abban látja a kulturális *re-enactment* értelmét, hogy az segít feldolgozni a múltat, ami kulcsfontosságú a jelen megértéséhez.<sup>62</sup> Az új évezred kezdetén a kortárs művészetben is létjogosultságot nyert a *re-enactment* – amelyben történelmi események, pillanatok, személyek tételeződtek *ready made*-ként, újrahasznosítható alapanyagként –, s egyik kedvelt műfaja lett a társadalmi-politikai érzékenységgel rendelkező művészeknek. A történelem leginkább csak keret e munkák számára, azok valójában a jelennek szolgálnak (kontextustól függően különböző) tanulságokkal, s nem feltétlen a múlttól való tudásunkhoz nyújtanak további adalékokat. Claire Bishop Jeremy Deller nagyszabású *re-enactment*jével, az *Orgreave-i csatával* (2001) kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy az „többféle kritikai ítéletet generál, akár ellentmondásokat is”,<sup>63</sup> szemben a történelmi társaságok szabadidős szórakozás kategóriájába tartozó, békés történelemidézésével. A Kis Varsó tevékenységében több munka is a művészeti értelemben vett *re-enactment* kategóriájába sorolható,<sup>64</sup> akárcsak jelen munkájuk, függetlenül attól, hogy az nem egy konkrét csatát jelenít meg, hanem egy képzeletbeli vizionál.

Ha Debord politikai csalódottságában és az 1968 forradalmi hevületét követő politikai apályban fordult a harci játékhoz, a Kis Varsó a rendszerváltás után jó húsz évvel vetíti elének a hosszú idők elfojtását és irányított történelem- és múltértelmezését követően felszínre tört, s a köztér szimbolikus birtoklásért folytatott, ádáz harcot. A víziószerű történelmi montázs mintegy a nemzet – korábbi elfojtásokkal is terhes – megkínzott tudatalattijának kivetülése, amihez a Kis Varsó játéka homeopátiás gyógykezelést kínál a kreatív képzelet segítségével, akárcsak az *Orgreave-i csata*, amennyiben – Bishop nyomán és Rancière metapolitika-konceptiója értelmében – destabilizál és disszenzust teremt arra vonatkozóan, hogy mi mondható és gondolható a világban.<sup>65</sup> A nosztalgikus múltba fordulással, a soha nem létezett, idealizált, heroikus múlttal szemben ők a múlt rendezetlenségét, „idegen” voltát<sup>66</sup> demonstrálják, mely ellenáll a megszelídítésnek. A hegemon történelmi és kulturális narratívákkal, s különösen azok lecsupaszított, lineáris és intoleráns változataival szemben pluralizmust hirdet, befogadó, s az ellentmondást is elviselő alternatívát kínálnak. A szemlélő maga tevőlegesen nem vehet ugyan részt a szobrok át- és újracsoportosításában, neki magának mégis meg kell küzdenie a tabukkal, a kollektív tudatalattiból felszínre hozott elfojtásokkal, átörökölt vágyakkal, kudarcokkal és előítéletekkel, kreált mítoszokkal, megfelelően Huizinga megállapításának, amely szerint „a játék végével annak hatása nem múlt el; beragyogja fényével a külső, közönséges világot”.<sup>67</sup> Az ismételhetőség a játéknak egyik leglényegesebb tulajdonsága, tartja Huizinga,<sup>68</sup> továbbá

goshoz, a fantázia szülte szcenáriók élőképekben, szerepjátékkal való megjelenítése egyre népszerűbb. Az Amerikai Egyesült Államokban a kilencvenes évek óta az önkezdeményező, ipari hulladékokat újrahasznosító háborús játékok örvendenek roppant népszerűségnek, különösen a hazatért veteránok körében.

<sup>61</sup> Jerome DE GROOT: *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London–New York, Routledge, 2009. 105.

<sup>62</sup> Uo. 128.

<sup>63</sup> BISHOP 2012. i. m. 30–33.

<sup>64</sup> Vö. Nefertiti teste: ANDRÁS 2009. i. m. Lásd még Lukács György megszemélyesítése egy villanásnyi performanszban: *Döbbenetes jelenet* a Lukács Archivumban (Intervenciók a Lukács Archivumban, 2010), performanszok újrajátszatása (*Rekonstrukció*. Szentjóbó Tamás: Kizárás gyakorlat, 2005), továbbá az Erhardt Miklóssal közösen készített *Bolondok hajója*, 2008.

<sup>65</sup> BISHOP 2012. i. m. 36. Jacques RANCIÈRE: *Dissensus. On politics and aesthetics*. London–New Delhi–New York–Sydney, Bloomsbury, 2010, 2013<sup>4</sup>. 86–87, 96, 126.

<sup>66</sup> David LOWENTHAL: *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

<sup>67</sup> HUIZINGA 1944. i. m. 23.

<sup>68</sup> Uo. 18.

előre megjósolhatatlan kimenetele, így Debord.<sup>69</sup> Az újrarájátszhatóság megidézésével a Kis Varsó üzenete úgy is értelmezhető, hogy még a kőbe vésett történetek is átírhatók, új összefüggésbe rendezhetők, ami a nacionalizmus (kontra szocializmus) összefüggésében körültekintően kidolgozott, ám a nemi viszonylatokat illetően a felforgató attitűd inkább csak a befogadó azon reményéből, vágyából, még inkább saját képzeletéből fakad, hogy a maszkulinitás nemzettel való összefonódása okán a nemzet dekonstrukciója során talán annak konstitutív nemi meghatározottsága is borul; ám ettől kezdve magára marad a befogadó, támpontokat nemigen kap a műből.

A posztkolonializmus egyik neves teoretikusa, Gayatri Spivak számára a nacionalizmus és a képzelet összetalálkozását az teszi nemcsak indokolttá, hanem egyben égetően szükségessé és sürgetővé is, hogy a képzelet képes kivonni a nemzetet a nemzetállamból, azaz, saját kifejezésével élve, képes „de-transzcendentálni” a nacionalizmust. Számára az irodalmi képzelet (amihez hozzátehetjük: és a képzőművészeti képzelet) feladata ez a következetes de-transzcendentálás, aminek a dolog természetéből fakadóan érintenie kell a nők „reproduktív heteronormativitásában” rögzített helyét is, hiszen ezen a pilléren nyugszik a nacionalizmus. Érintenie kell azokat a mitikus őstörténeteket, képzeleteket, kulturális toposzokat, amelyekben a „a nemzet jövőjét a nő hordja a méhében”, s melynek jövőképében az eredet kódolása és újrakódolása, a „női térbe való invesztálás vagy annak manipulálása” révén az anyakép folytonosan jelen van.<sup>70</sup> Spivak szerint a nacionalizmus nem követi a köztér létrejöttének habermasi logikáját, szerinte „azt a véletlenszerű születésből és a primér személyes komfortból fakadó magától értetődő születési jog – ami egyszerűen csak az ottevés egy védett helyen – személyes meggyőződése élteti. Ha a nacionalizmus azzal biztosítja be magát, hogy a legszemélyesebb apellál, akkor a demokráciát legkézenfekvőbb és legbiztosabb formájában a legtriviálisabb értelemben vett köz-univerzum szavatolja, amelyben minden egyes egyenértékű.”<sup>71</sup>

Miközben a Kis Varsó a nemzet fogalmának szubverzív értelmezését, részleges kritikáját nyújtja, egyúttal azonban foglya is marad a nemzetkép maszkulin meghatározottságának, amennyiben a nemzet-konstrukció gender szempontú kritikája nem történik meg, következőképpen de-transzcendentálása sem megy végbe. Az ő nemzetfogalmuk – legyen munkájuk bármilyen komplex, rétegzett és kritikus is a jelenlegi posztoszocialista nacionalizmusok restriktív, kontrolláló és kirekesztő összefüggésrendszerében – megtapad a spivaki értelemben vett, s a legszemélyesebb rétegekre apelláló zsigeri nacionalizmusban, amennyiben elfogadja a nők helyét a „reproduktív heteronormativitásban”, s amennyiben a női tér „nemzet érdekében” való manipulálásának (beszűkítésének) problematikája szintén vakfoltjukra esik. Amennyiben tehát installációjuk a nemzet megkínzott tudatalattijának kivetülése, abban továbbra is megmarad letapadt elfojtásként az anya, a nő, aki kirekesztődik a terápiás öngyógyításból.

A nemzeti retorika értelmében a harc, a háborús mozgósítás a nőért (és gyermekért) és az általa szimbolizált, benne testet öltő nemzetért, hazáért zajlik, valójában azonban „az én egy speciális, faji, nemi és szexuális koncepciójáról, a fehér, heteroszexuális férfi maszkulin identitásáról” van szó „mindazokkal a korlátokkal és privilégiumokkal, amelyek a hegemon maszkulinitással együtt járnak [...] s ami nemcsak a férfi privilégiumok védelme, hanem a férfikultúra és -identitás védelme is”<sup>72</sup> – tartja Nagel. A Kis Varsó *re-enactment*-je a nemzet gender szempontú kritikája felől nézve menthetetlenül beleesik a hegemon maszkulinitás csapdájába: vagyis a fiús játék felnőttkori művészetbe konvertálása a hegemon maszkulinitás képzeletbeli megerősítése, újratermelése.

<sup>69</sup> BECKER-HO-DEBORD 2013. i. m. 7.

<sup>70</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK: *Nationalism and the Imagination*. London–New York–Calcutta, Seagull, 2010. 42–43.

<sup>71</sup> Uo. 19.

<sup>72</sup> NAGEL, 1998. i. m. 244.

## A férfikutatások és a nacionalizmus-tanok válogatott magyar nyelvű irodalma

### I. A férfikutatások válogatott magyar nyelvű irodalma

**1994**

*Férfiuralom.* Szerk. HADAS Miklós. Ford. ACSÁDY Judit és mások. Budapest, Replika Kör, 1994.

**1998**

BECH, Henning: Századvégi nyugati szexualitások. Queer identitások és a modern homoszexualitás eltűnése. Ford. TAKÁCS Judit–FARKAS Krisztina. *Replika*, 9. 1998. 33–34. 243–257.

**2000**

BLY, Robert: *Vasjankó. Könyv a férfiakról.* Ford. RÓNAY György–KISS Zsuzsa. Budapest, Európa, 2000.

BOURDIEU, Pierre: *Férfiuralom.* Ford. N. KISS Zsuzsa. Budapest, Napvilág, 2000.

**2001**

BROD, Harry: Bevezetés, a férfikutatások témái és tézisei. Ford. BOROSS Anna. *Replika*, 12. 2001. 43–44. 37–54.

KIMMEL, Michael S.: A maszkulinitás jelenkori válsága történelmi perspektívából. Ford. BOROSS Anna. *Replika*, 12. 2001. 43–44. 55–57.

**2002**

LAQUEUR, Thomas: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig.* Ford. SZABÓ Valéria és mások. Budapest, Új Mandátum, 2002.

**2003**

HADAS Miklós: *A modern férfi születése.* Budapest, Helikon, 2003.

JAGOSE, Annamarie: *Bevezetés a queer-elméletbe.* Ford. SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2003.

**2004**

MOSSE, George L.: *Férfiasságnak tükröje – A modern férfieszmény kialakulása.* Ford. SZÉKELY András. Budapest, Balassi, 2004.

TAKÁCS Judit: *Homoszexualitás és társadalom.* Budapest, Új Mandátum, 2004.

**2006**

STURCZ János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig.* Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006.

**2011**

HADAS Miklós: *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény. TÁMOP online-szöveggyűjtemény,* 2011. Lásd [http://www.tan-konyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010\\_2A\\_25\\_Hadas\\_Miklos\\_Ferfikutatasok\\_szovegygyujtemeny\\_pdf/file\\_4609\\_1\\_1.html](http://www.tan-konyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010_2A_25_Hadas_Miklos_Ferfikutatasok_szovegygyujtemeny_pdf/file_4609_1_1.html) (letöltés ideje 2013. október 8.).

**2012**

CONNELL, R. W.: *Férfiak. Eltűnő szerepek.* Ford. DUDIK Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2012.

**2013**

*A meztelen férfi. Tanulmányok.* Szerk. n. Linz, Lentos Kunstmuseum–Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum–Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2013.

ANDRÁS Edit: Parancsra álmodom vagy szabadon? 83–98.

## II. A nacionalizmus-tanok válogatott magyar nyelvű irodalma

### 1982

TAMÁS Gáspár Miklós: *A nacionalizmus mint rejtjel és metafora: pótlás a „Mozgó Világ” 1982/9. számához.* Budapest, AB Független Kiadó, 1982.

### 1989

ANDERSON, Benedict: Képzelt közösségek: megjegyzések a nacionalizmus eredetéről és terjedelméről. Ford. SZÁNTÓ Zsuzsanna. *Janus*, 6. 1989. 1. 3–12.

### 1991

ACTON, Lord: Nacionalizmus. Ford. HORKAY HÖRCHER Ferenc. In: *Az angolszász liberalizmus klasszikusai.* I. Szerk. LUDASSY Mária. Budapest, Atlantisz, 1991. 120–152.

### 1993

HOBBSAWM, Eric J.: Etnikai identitás és nacionalizmus. Ford. KOLTAI Júlia. *Világosság*, 34. 1993. 4. 19–28.

SMITH, Anthony D.: Nacionalizmus és a millenium. Ford. KESZTHELYI András. *Café Babel*, 3. 1993. 4. 15–25.

### 1994

ANDERSON, Benedict: Távolági nacionalizmus. Ford. GARAI Attila. 2000, 1994. február. 17–22.

### 1995

BRETTER Zoltán–DEÁK Ágnes (szerk.): *Eszmék a politikában: a nacionalizmus.* Pécs, Tanulmány, 1995.

TAYLOR, Charles: Nacionalizmus és modernitás. Ford. TARBAL Gabriella. *Világosság*, 36. 1995. 8–9. 5–27.

### 1996

BRUBAKER, Rogers: Ártalmas állítások. Mítoszok és tévképzetek a nacionalizmus-kutatásban. Ford. NEMÉNYI László. *Beszélő*, 1996. 7. 26–41.

### 1998

CONNOR, Walker: Nemzet, állam, nemzetállam. *Világosság*, 39. 1998. 8–9. 645–646.

CONVERSI, Daniele: A nacionalizmuselmélet három iránya. Ford. CSEJDI Júlia. *Regio*, 9. 1998. 3. 37–55.

KYMLICKA, Will: Államok, nemzetek és kultúrák. I–II. Ford. CSEKE Zsuzsa. *Korunk*, 3/9. 1998. 7. 67–78; 3/9. 1998. 8. 85–95.

### 1999

BHABHA, Homi K.: DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. SÁRI László. In: *A kultúra narratívái.* Szerk. N. KOVÁCS Tímea. Budapest, Kijárat, 1999 (Narratívák 3). 85–118.

### 2000

SMITH, Anthony D.: A nacionalizmus és a történészek. Ford. KUSZING Gábor. *Regio*, 11. 2000. 2. 5–33.

HROCH, Miroslav: A nemzeti mozgalomtól a nemzet teljes kifejlődéséig. A nemzetépítés folyamata Európában. Ford. ERDŐSI Péter. *Regio*, 11. 2000. 3. 3–24.

### 2001

BRUBAKER, Rogers: Csoportok nélküli etnicitás. Ford. NEMÉNYI László. *Beszélő*, 6. 2001. 7–8. 60–66.

KEDOURIE, Elie: Nacionalizmus. Utószó. Ford. TAMÁS Emőke. *Kellék*, évf. n. 2001. 17. 21–26.

### 2002

HUTCHINSON, John: Etnicitás és modern nemzetek. Ford. VINCZE Hanna Orsolya. *Magyar Kisebbség*, 8. 2002. 1. 161–176.

DIECKHOFF, Alain: Egy megrögzöttség túlhaladása – a kulturális és politikai nacionalizmus fogalmainak újraértelmezése. Ford. KÉRI Rita. *Regio*, 12. 2002. 4. 7–22.

LINZ, Juan J.: Nemzetépítés és államépítés. Ford. VINCZE Hanna Orsolya. *Magyar Kisebbség*, 8. 2002. 3. 150–173.

**2004**

Nacionalizmuselméletek. Szöveggyűjtemény. Szerk. KÁNTOR Zoltán. Budapest, Rejtjel, 2004.

**2005**

CONNOR, Walker: Nacionalizmus és politikai illegitimitás. Ford. VINCZE Hanna Orsolya. *Magyar Kisebbség*, 11. 2005. 1–2. 232–263.

WIMMER, Andreas–SCHILLER, Nina Glick: Módszertani nacionalizmus és azon túl. Nemzetállam-építés, migráció és társadalomtudományok. Ford. INCZE Éva. *Magyar Kisebbség*, 11. 2005. 3–4.

**2006**

ANDERSON, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. SONKOLY Gábor. Budapest, L'Harmattan, 2006.

BRUBAKER, Rogers: Nemzeti kisebbségek, nemzetiesítő államok és anyaországok az új Európában. Ford. ERDŐSI Péter. *Regio*, 16. 2006. 3. 3–30.

BRUBAKER, Rogers: *Nacionalizmus új keretek között*. Ford. ERDŐSI Péter. Budapest, L'Harmattan, 2006.

HOROWITZ, Donald L.: A primordialisták. Ford. VINCZE Hanna Orsolya. *Magyar Kisebbség*, 12. 2006. 1–2.

**2007**

GELLNER, Ernest: A nacionalizmus tipológiája. Ford. BARABÁS András. *Regio*, 17. 2007. 1. 3–24.

GYURGYÁK János: *Ezzé lett magyar hazátok: a magyar nemzeteszme és nacionalizmus története*. Budapest, Osiris, 2007.

**2008**

ERIKSEN, Thomas Hylland: *Etnicitás és nacionalizmus: antropológiai megközelítések*. Ford. BECZE Szabolcs és mások. Budapest, Gondolat–Pécs, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2008.

**2009**

GELLNER, Ernest: *A nemzetek és a nacionalizmus*. Ford. BARABÁS András. Budapest, Napvilág, 2009.

**2011**

TRENCSENYI Balázs: *A nép lelke. Nemzetkarakterológiai viták Kelet-Európában*. Budapest, Argumentum, 2011.

ZOMBORY Máté: *Az emlékezés térképei: Magyarország és a nemzeti azonosság 1989 után*. Budapest, L'Harmattan, 2011.

**2013**

GYÁNI Gábor: *Nép, Nemzet, Zsidó*. Pozsony, Kalligram, 2013.

VERDERY, Katherine: A szülő-államtól a családi patriarcháig: társadalmi nem és nemzet napjaink Kelet-Euróájában. Minerva online: <http://epa.oszk.hu/00000/00036/00041/pdf/01.pdf> (letöltés ideje 2013. október 8.).

Összeállította: András Edit



Edit András

## Masculine nation, masculine war, masculine art

### *Nationalism and masculinity*

#### *(Little Warsaw: The Battle of Inner Truth)*

The rhetoric of nationalism is regarded to be heavily gendered, still for quite a long time the various nationalism theories have been in agreement only in their gender blindness. The gendered notion of nation has been naturalized to the degree that even feminist scholars have failed to examine the constructed nature of this connection. When they finally targeted nationalism, they focused on women as victims of patriarchy or explored women's contribution to the process of nation building. The focus on gender and sexuality in the making of nations appeared in parallel with the rise of nationalisms globally.

This essay travels around the connection between nationhood and manhood through a close reading of the installation entitled *The Battle of Inner Truth* by a Hungarian artist duo, named Little Warsaw, examining how this symbiosis has been manifested in visual and cultural representation through the construction of the image of a glorified, virulent male warrior and heroic male struggle as opposed to the passive and weak, or its idealized and static counterpart, symbolizing the feminized nation to be defended. The artists transformed the floor of the Trafo Gallery, Budapest into a plotting board on which 73 statuettes and figurines borrowed from Hungarian public art collections serve as regiments in an imagined battlefield (these included small scale models for public monuments, autonomous and propaganda works, as well as commercialized knick-knacks, some of which are still visible in public spaces, others have been removed or never realized). They selected works made in the 20<sup>th</sup> century but relying on 19<sup>th</sup> century visual clichés of public monuments, which represent military acts, patterns of aggression, heroism and are strongly connected to nation building and later to the construction of Socialist identity.

The essay offers a feminist analysis (relying also on Nationalism Studies and Masculinity Studies) of nationalism and masculinity, to demonstrate the interplay between masculine culture and nationalist ideology as they designate gendered places for men and women in national politics. While the ready-made statues justly put into effect the nation as a masculine enterprise, the various artistic strategies – such as artistic research, re-enactment and popular history – applied to the very idea of setting up a game and the rearrangement of the figurines, in difference to the national and (art) historical canon, actually subvert the authority of post-socialist nationalism. However, its highly gendered construction is left intact.

*Keywords:* masculinity, Men's Studies, femininity, Women's Studies, feminism, Gender Studies, game theory, war games, public monuments, public space, artistic research, re-enactment, nation building, nationalism, post-socialism

Turai Hedvig

# A tabudöntés elmarad

## *Holokauszt-emlékezet és művészet*

### *(Major János: Scharf Móric emlékezete)*

Az 1950–1960-as években a holokauszt még a történettudomány, a kutatás marginális terepe volt, az 1970-es évektől kezdett ez a helyzet megváltozni, az 1980-as években Németországban lezajló történészvita, a felelősség kérdésének vizsgálata hozott igazi fordulatot, az 1990-es évektől pedig egy fiatal történészgeneráció már a holokauszt kutatás megújulását jelzi.<sup>1</sup> A holokauszt mára a modern kori diktatúrák tanulmányozásának modellje és terepe lett. A holokauszttal kapcsolatban a történelem objektivitásának kérdése különleges szerepet kap. A tények feltárása, a tények tisztelete és az objektivitásukba vetett hit nem választható el attól, hogy a holokauszt lezajlásának idején titokban maradhatott. A vizsgálódások sokasága, az állandó visszatérés a témához azt jelzi, hogy maga a „nem tudás”, a hallgatás is traumát jelent. A holokauszt olyan összetett feldolgozást igénylő történelmi esemény, amely felforgatta a diszciplínákat, áthágta azok határait.

*Turai Hedvig, PhD  
Művészettörténész  
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum  
Kutatási területe: holokauszt, vizuális kultúra, művészet és politika, társadalmi nem szerepek, kortárs művészet  
E-mail: hedvigturai@gmail.com*

A holokauszt vizsgálatában különleges szerepe van a művészetnek. Az emlékezéshez emlékművek, azok megalkotásához művészek szükségeltettek. A diktatúrák azonban kompromittálták az emlékművet, a monumentalitást. Az emlékmű műfaját kellett kritikai vizsgálat alá venni. A köztéri művészet területén, az emlékművekben a kortárs művészet hatalmas változást hozott, új műfaj született, az „anti-emlékmű”. Ám sokszor az emlékezés is pontatlannak, tévedésekkel telinek bizonyult, tehát magát az emlékezést is vizsgálni kellett. Az azonosulás a holokauszt művészi megjelenítése kapcsán az áldozatokkal való azonosulást, empátiát jelentette, a megértés egyik feltétele volt a behelyettesítés, annak felismerése, hogy a zsidók helyébe bárki kerülhetett volna. A túlélők szempontjainak, emlékeiknek, tiszteletben tartásuknak különleges státusa van a holokauszttal kapcsolatban, reprezentációját az áldozatok méltóságának megőrzése is meghatározza. Kimondatlan elvárás volt, hogy a megalázó helyzeteket elviselő túlélőket a művészet segítségével fel kell emelni. Az évtizedek során oly sok követelmény, tilalom, olyan tabu-erdő vette körül a holokausztot, hogy abban már szinte mozdulni sem lehetett. A második világháborút követő csend, az áldozatok megkövetése, emlékművek állítása után, ahogyan Dori Laub írja, egy új generációnak, az ártatlan gyermeknek kell jönnie, akinek van bátorsága új kérdéseket feltenni, a pátoszt, a tapinta-

*Hedvig Turai PhD  
Art historian  
Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest  
Research field: Holocaust, visual culture, art and politics, gender, contemporary art*

<sup>1</sup> Hans MOMMSEN: *Future Challenges to Holocaust Scholarship as an Integrated Part of the Study of Modern Dictatorship*. J. B. and Maurice C. Shapiro annual lecture, 13. December 1999. United States Holocaust Memorial Museum, Center for Advanced Holocaust Studies, 2000.

tot, a csendet megtörni.<sup>2</sup> A kortárs művészek egy része épp a tilalmakat és tabukat nem akarja tiszteletben tartani, áttöri ezeket a kordonokat.

„Úgy érzem, egyre nehezebb a náciizmus és a »végső megoldás« történeti és művészi ábrázolásának teoretikus és etikai korlátjairól anélkül írni, hogy az ember fejében ne járna ott mindaz, ami Közép-Európában és a két Németország egyesítésével nemrégiben lezajlott” – írja Eric L. Santner 1992-ben.<sup>3</sup> Megállapítása ma, több mint húsz évvel később, a vizuális művészetekre vonatkoztatva is érvényes. Azok a sürgető kérdések, amelyek a posztoszocialista országokban a rendszerváltás után, illetve a kortárs művészetben felmerülnek – felelősség, együttműködés, ellenállás, bűnrészesség, üldöztetés, tétlenség, másság, azonosulás, empátia, fikció és tények –, megkerülhetetlenek a holokauszt kapcsán, s kulcsot adnak hasonló természetű dilemmák kezeléséhez. A kortárs művészet fókuszpontjai – identitás, emlékezet, trauma – olyan problémakörök, amelyek mélyreható vizsgálata éppen a holokauszt kutatása, művészi megközelítése kapcsán történt meg.

Az „objektív” történelmi tudásba vetett bizalom megrendülése, a posztstrukturalista elméletek, a kortárs művészet megváltozott problémaérzékenysége, a kortárs művészi stratégiák szövétébe nálunk még további szálak fonódnak. Magyarországon a képzőművészetnek hagyományosan kisebb a presztízse a művészeteken belül, mint például az irodalomnak; olyan fogalmak, mint objektivitás, szigorú tények, történelmi igazság, hitelüket veszítették a hosszú csend, az elfojtás, a szocializmus negyven éve, a rossz lelkiismeret, az (erősödő) antiszemita hangok okán. A mindennek következtében kialakult lokális kontextus megnehezíti az amúgy sem könnyű történelmi emlékezést és művészi megközelítést.

Jeffrey C. Alexander részletesen elemzi, hogyan lett a holokausztból univerzális morális tanulságot hordozó történelmi lecke, milyen fázisokon ment át az áldozatokkal való azonosulás az Egyesült Államokban.<sup>4</sup> Ezt a folyamatot követve, s azt Magyarországra vonatkoztatva azt kell megállapítanunk, hogy a holokausztot nálunk nem értelmezték egyetlen tragédiaként, szimbolikus kiterjesztése csak felemás módon történt meg. Volt egy pillanat, amikor lehetségesnek tűnt, hogy e téren változás következik be, s ez Kertész Imre Nobel-díja volt. A *Sorstalanság* filmváltozata mégsem tudott ehhez segítséget nyújtani. Ahogyan Muriel Blaive fogalmaz, a kelet-európai országokban, szemben a nyugatiakkal, a holokauszt partikuláris narratíva maradt,<sup>5</sup> s mint ilyen nem a nemzetre, hanem csupán a zsidóságra vonatkozott. Ezért sem ment végbe az, amiről Gyáni Gábor így ír: „A tettes-trauma [...] – Németországon kívül – egyetlen más országban, így Magyarországon sem talált eddig befogadó talajra”,<sup>6</sup> azaz nem történt meg az elkövetővel való képzeletbeli azonosulás – azzal a kényelmetlen lehetőséggel kiegészülve, mennyire egyszerű elkövetővé válni.

A kortárs politikai, aktivista művészet a holokauszthoz fűződő viszonyt is érinti, a mai Izrael és az 1989 után átalakult politikai rendszereket is kritizálja. Különösen érvényes ez

<sup>2</sup> Shoshana FELMAN–Dori LAUB: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York, Routledge, 1992. 83.

<sup>3</sup> Eric L. SANTNER: *History Beyond the Pleasure Principle. Some Thoughts on the Representation of Trauma*. In: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Ed. Saul FRIEDLANDER. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992. 143.

<sup>4</sup> Jeffrey C. ALEXANDER: *On the Social Construction of Moral Universals. The „Holocaust” from War Crime to Trauma Drama*. In: *Cultural Trauma*. Eds. Jeffrey C. ALEXANDER–Ron EYERMAN–Bernard GIESEN–Neil J. SMELSER–Piotr SZTOMPKA. Berkeley, California–London, England, University of California Press, 2004.

<sup>5</sup> Muriel BLAIVE: *The memory of the Holocaust and of Communist repression in a comparative perspective: The cases of Hungary, Poland and Czechoslovakia/the Czech Republic*. In: *Clashes of European Memory: The Case of Communist Repression and the Holocaust*. Eds. Muriel BLAIVE–Christian GERBER–Thomas LINDENBERGER. Innsbruck, Studien–Wien, Bozen, 2011. 158.

<sup>6</sup> GYÁNI Gábor: *Trianon versus holokauszt. Élet és Irodalom*, 56. 2012. 32. (augusztus 10.) Lásd [http://www.es.hu/gyani\\_gabor/trianon\\_versus\\_holokauszt;2012-08-09.html](http://www.es.hu/gyani_gabor/trianon_versus_holokauszt;2012-08-09.html) (letöltés ideje 2013. október 22.).

a közép-kelet-európai posztszocialista országokra, ahol az elhallgatás az 1960-as években, az 1968-as generáció színrelépésével sem igazán érintette a holokausztot övező csendet. Az antiszemitizmus, a látens antiszemitizmus, a náci és a kommunista diktatúrák közötti analógiáktól való félelem ezt erősítette. Egy rövid, reményteli periódus után, a rendszerváltás környékén, majd a 2004-es hatvanadik évforduló kapcsán néhány kiállítás, konferencia, illetve az akkor született művészi munkák ezt megtörni látszottak, azóta azonban az egymástól elválaszthatatlan, erősödő nacionalizmus és antiszemitizmus ismét visszavetette ezt a folyamatot. Míg a nemzetközi kortárs művészetben egyre erősebben van jelen a holokauszt, a képek politikája, az atrocitások, háborúk képeinek és használatuknak, a közvetítő apparátusnak a vizsgálata, nálunk e téren nem zajlik párhuzamos történet. Természetesen a posztszocialista országok művészete sem egyforma. A lengyel kortárs művészetben a kíméletlen szembesítés olyan műveket szül, mint Libera *Lego koncentrációs tábora* (1996) vagy Żmijewski *80064-e* (2004); nálunk ehhez hasonló provokatív, állásfoglalásra kényszerítő művek nincsenek. Az interpretáció, a művészet-történet konzervatív módon őrzi határait, egy olyan terület viszont, mint a holokauszt, diszciplínás és szemléletbeli határátlépések sorát követeli meg. Ezt a viszonyt nehezíti a (képző)művészet hagyományosan háttérbe szorított helyzete itthon, s az objektivitás mellett érvelő és avított művészetfogalommal operáló történész-társadalom által a művészetnek tulajdonított „illetéktelenség”.

A háború után, amikor a világ tudomást szerzett arról, mi történt a haláltáborokban, természetesen a legfontosabb feladat az volt, hogy ezt az ismeretet minél több emberhez eljuttassák. A felszabadítás után a haláltáborokban készült képek, a haditudósítók fényképei, köztük női fotósok, Margaret Bourke-White vagy Lee Miller munkái ezt a feladatot töltötték be. Mára e képek többsége emblematikussá vált; ugyanakkor nemcsak ikonokká váltak, hanem olyan sokszor reprodukáltak, olyan sokat láthattuk ezeket a képeket, annyira bekerültek a fogyasztói kultúra egyéb termékei közé, hogy immár erre a helyzetre is reflektálni kell. A holokauszt része lett a kultúrának, s éppúgy része e kultúra valamennyi ellentmondásának, mint bármely más kulturális termék. A kortárs művészek ezzel a helyzettel is foglalkoznak.

A generációs attitűdök szintén változnak. Az 1990-es években az identitás, az emlékezet volt a középpontban; majd az archívum, a dokumentum státusának vizsgálata, az elkövetők tanulmányozása került előtérbe. Az utóbbi években a holokauszt művészi megközelítésében megjelent a művészet és a valóság határait feszegető, azt minduntalan átlépő művészi gyakorlat is, egy új valóságigény.<sup>7</sup> A posztstrukturális filozófusok munkássága, az úgynevezett nyelvi fordulat után ma már etikai fordulatról beszélhetünk. Azok a képek, amelyeket Jacques Rancière nyomán „tűrhetetlen képeknek” nevezhetünk, az áldozatokat a tekinteteknek kitéve újra áldozatokká teszik, vagy tehetik. Ezeket a képeket valaki elkészítette ahelyett, hogy megakadályozta volna a történeteket, nézésük pedig felkínálja őket a voyeur tekintetnek. Rancière szerint, „A képen hordozott rosszra, a néző bűnösségére egyedüli válaszként a tett mutatkozik.”<sup>8</sup>

## Hogy van az, ami nincs?

A hazai művészetben igen kevés foglalkoznak a holokauszttal. Természetesen van néhány kivétel, de a holokauszt-diskurzus teoretikus elemeit inkább a hiány értelmezésére lehet alkal-

<sup>7</sup> Yael Bartana izraeli művész fiktív politikai mozgalmára, a Zsidó Reneszánsz Mozgalomra gondolok, amely 2011-ben indult, s amelynek első kongresszusa a 2012-es Berlini Biennálé keretében zajlott.

<sup>8</sup> Jacques RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Műcsarnok, 2011. 62.

mazni. Mi van ott, ahol látszólag nincsen semmi? Hogyan lehet megtalálni azokat a nyomokat, meghallani az üvöltő csendet, megérteni, mit mond ez a csend? A zsidóság, a zsidó témák tabusítása miatt az 1950-es években, s a szocializmus későbbi éveitől a vészorkszakról való beszéd, emlékezés rejtve jelent meg. Aki a szocializmus éveiben be akart kerülni a művészeti élet élvonalába, elfogadta – György Péter kifejezésével élve – az „amnézia-paktumot”.<sup>9</sup> A Kádár-kor retorikája egyenlőséget hirdetett a nemek között, s (hivatalos és nem hivatalos) művészet-szemlélete is az univerzalizmust erősítette. Személyes problémának minősült a származás csak úgy, mint a vészorkszak emlékezete. Ebben a többszörösen nehezített rendszerben összefonódik a személyesség, az identitás, a nemmel való foglalkozás. Ezek a hiányok mintegy takarásba, átfedésbe kerülnek.

Voltak, akik úgy tűnt, engedelmeskednek ennek a tabusításnak, mégis, mintegy freudi elszólásként detektálhatók a háború, a vészorkszak nyomai művészetükben. Voltak ugyanakkor olyan művészek is, akik nem fogadták el a Kádár-kor tabusítását. Köztük Erdély Miklós és Major János. Major származása okán, nap mint nap szembesült saját testén keresztül is a történelemmel, a történetekkel. *Scharf Móríc emlékezete* című munkája az 1960-as évek hallgatásában nem talált megértésre, sem a hivatalos, sem a kollégák, barátok által alkotott neoavantgárd művész körökben.

### „Scharf Mária emlékezete”

1997-ben a Körmendi Galériában megrendezett Major János-kiállítást kísérő kis katalógusban „Scharf Mária emlékezete” címmel jelent meg az 1966-ban készült *Scharf Móríc emlékezete* című mű.<sup>10</sup> A katalógus szerkesztői valószínűleg nem értették a lap tartalmát, de a tévedés is értelmezés, még akkor is, ha félreértésből fakad. A kép központi motívuma egy anatómiai könyvből átvett, boncasztalon fekvő, fej nélküli, „Prolapsus totalis uteri inversi et vaginae” felirattal ellátott ábra, egy halott nő, annak is a nemi szerve – talán ebből adódott a tévedés, az elnevezés révén Scharf Móríc nővé transzformálása. Akármilyen legyen is az ok, a megértés nehézségét mindenképpen tükrözi. Miért egy viszolyogtató, szorongató látvány, egy kifordult női nemi szerv a közép-pontja annak a műnek, amelyről Major maga így nyilatkozott: „Ezt tartom a fő művemnek. Ez olyan dolog, amiben van eredetiség. Mert a modern korban ez az egyik legdöntőbb a művészet szempontjából. Maga a téma olyan, amivel a képzőművészetben addig senki sem foglalkozott. A tisztaeszlári per egyedülálló dolog volt, és a per fantasztikuma, hogy rávesznek egy 15 éves gyereket, hogy valljon a szülei ellen, ugyancsak rendkívüli volt. Eötvös Károly remek könyvét, amit a világon minden zsidónak el kellene olvasnia, gyerekkoromban olvastam. [...] Ezt a lapot persze hiába küldtem kiállításokra, cionistának tartották, amit én nem értettem. A Scharf Móríc emlékezete miatt rendkívül sok negatív élményem volt, és a legkiválóbb emberek sem értették meg. Nagyon elkedvetlenedtem.”<sup>11</sup> A cionizmus vádja, amely határvonalként szolgált, amit nem lehet átlépni, a tabu területét jelzi; valószínűleg a körülmetélt, erektált péniszekké alakuló zsidó sírkövek válhatták ki, de nyilván nem könnyítette a megértést a kép középpontjában lévő holttest, a feltárló női nemi szerv sem. Mi közük a szexuális utalásoknak a vérvádhoz?

<sup>9</sup> György Péter: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2011.

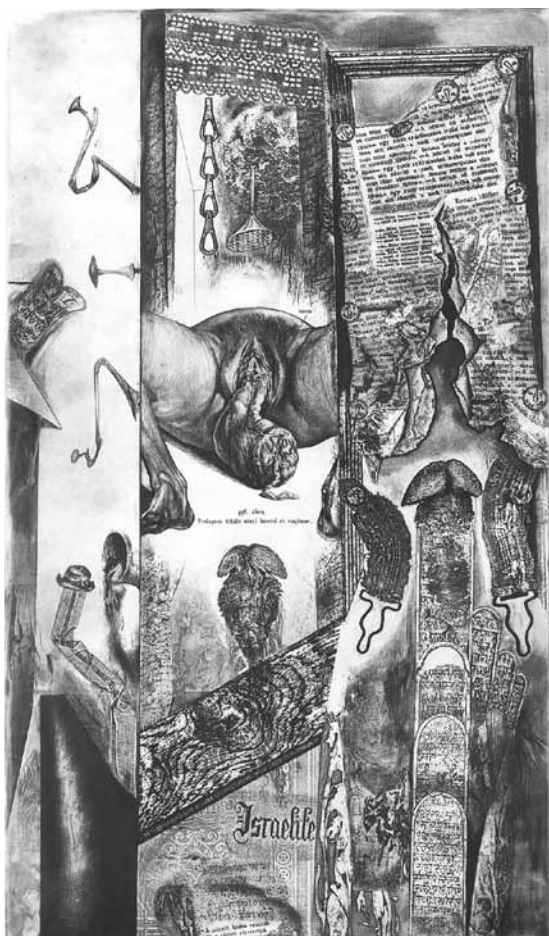
<sup>10</sup> Major János. Szerk. Csák Máté. Körmendi Galéria, 1997.

<sup>11</sup> Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal. *Balkon*, 6. 2009. 11–12. 9. Major János Eötvös iránti tiszteletét egy fiktív levele is jelzi: „Tisztelt Mester! Tudja, hogy én úgy tiszteltem Önt, mint egy Lao-Cet. Hosszú évekig nem is olvastam mást mint a »Per«-t, a tisztaeszlári »Solymosi Esztert« és az Ön »Próza« című kötetét. Ezeket viszont igen sokszor. Kérem engedje meg hogy egyszer fölkeressem. Jártam a lányaimnál és a feleségemnél New Yorkban. Talán érdekli hogyan élnek. És véleményét szeretném kérni egy rajzommal kapcsolatban. Jó egészséget kívánok, Major János” É. n. Kézirat a Major-hagyatékban.

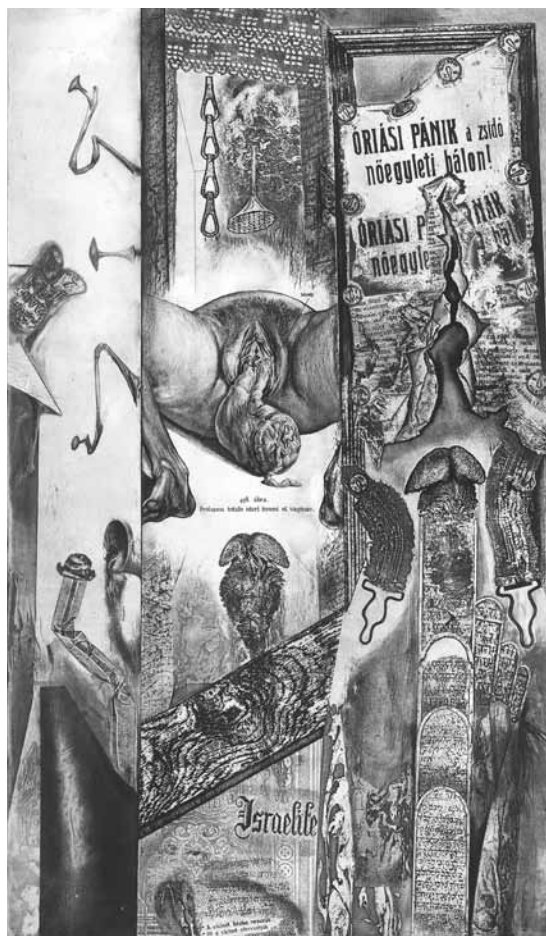


A két változatban fennmaradt vaskarcon az erektált, körülmetélt, behatolásra készülő zsidó péniszek/sírkövek és a halott női test, amelyből a nemi szervet szinte premier plánban kapja a néző, elkerülhetetlenné teszi, hogy itt együtt próbáljuk meg értelmezni az évszázados vérvádat és a zsidó férfitestet, másként fogalmazva az előítélet, az antiszemitizmus, a szexualitás együttesét. Ehhez hozzátehetjük még a holokauszot is, hiszen 1966-ban, a második világháború után az antiszemitizmusról nem lehet anélkül beszélni, hogy szó ne lenne a holokauszról is.

Az életmű kutatója, Véri Dániel a 2013-ban a Képzőművészeti Egyetemen rendezett kiállítást kísérő kiadványban<sup>12</sup> külön fejezetet szentelt Major János *Scharf Móric emlékezete* című képének (1–2. kép). Így ír: „A képre ránézve [...] sehol sem látható a címben jelzett Scharf Móric, sőt: önmagukban, a cím ismerete nélkül a Tiszaeszlárra utaló elemek is értelmezhetetlenek.”<sup>13</sup> A három részre tagolt kép részletes leírása után Véri Dániel arra a következtetésre jut,



1. kép. Major János: Scharf Móric emlékezete I., 1966, vaskarc, 463×270 mm. Fotó: Magyar László  
A jogutódok szíves hozzájárulásával



2. kép. Major János: Scharf Móric emlékezete II., 1966, vaskarc, 463×270 mm. Fotó: Magyar László  
A jogutódok szíves hozzájárulásával

<sup>12</sup> VÉRI Dániel: *A halottak élén. Major János világa*. Katalógus. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 16–24.

<sup>13</sup> Uo. 19.

hogy „Major számára az egyik fő kérdés az volt, miért tanúskodott hamisan apja ellen Scharf Móric”.<sup>14</sup> Annak alátámasztására, hogy valóban ez volt a fő kérdés Major számára, a jegyzetben hivatkozik a Hajdú Istvánnal készült interjújában elmondottakra.<sup>15</sup> Véri Dániel szerint a szexuális tartalmú motívumok azt sugallják, hogy Scharf Móricnak lehetett valamilyen képzelt vagy valóságos viszonya Solymosi Eszterrel, s a kapcsolatok összetettségére utal az újságlapon feltűnő Renata Müller neve is, akit Hitler az eszményi német nő megtestesítőjének tartott, s akinek zsidó szeretője volt; e ténynek minden bizonnyal köze lehetett a színésznő tisztázatlan körülmények között bekövetkezett halálához. Véri Dániel még hozzáteszi, hogy hasonló utalás, motívum van Erdély Miklós *Verzió* című filmjében is, hiszen a vallatás alatt a kulcslyukon át kukucskáló fiú Solymosi Eszterről fantáziál.

Eötvös Károly könyvében<sup>16</sup> a holttest, a boncolás leírása igen terjedelmes részt tesz ki. A védő számára rendkívüli jelentőségűek az abból levont, kérlelhetetlen tudományos precizitáson alapuló következtetések. A józan ész és a tudományos autoritás áll szemben az évszázados előítéletekkel. Foucault szerint a holttest boncolása a tudás legfényesebb pillanataihoz tartozik, de ez a tudás nem fennkölt: „a hulla az igazság alakzatainak legtisztább mozzanata lesz. A tudás oda lopakodik, ahol a féreg utat rágott magának.”<sup>17</sup> A nem fennkölt tudás a fizikailag visszataszító anyagi valósághoz, többnyire nőkhöz, tisztátalansághoz, hullához kapcsolódik, és mint ilyen, „abject”.<sup>18</sup> Maga Major is ezt mondja: „...megragadott Sartre egyik regényében annak a nőnek az alakja, aki megtudva, hogy terhes, vacillál, hogy megtartsa vagy elvetesse-e a gyereket, és amikor rosszul lesz és a lavór fölé hajol, s váladék folyik ki a szájából, ondószerűnek, szerelmi emlékeknek gondolja azt. Na, én ilyesmiben éreztem fantáziát. Amellett volt egy érdekes élményem. Egy barátom elvitt a Bűnügyi Múzeumba, ahova csak szakemberek juthatnak be. És ugye fiatal voltam, nagyon megrázott az élmény. Ott nem fényképek, hanem valóságos dolgok vannak kiállítva, borzalmas preparátumok, amelyek nagyon erős képként hatottak rám és azt sugallták, hogy ebből művészetet lehet csinálni.”<sup>19</sup> Major érdeklődése az *abject*, a visszataszító, a tisztátalan iránt tükröződik abban, ahogyan a hányást szerelmi emlékként azonosítja, s a holttestben is, pontosabban a női testnek abban a részében, a nemi szervben, amely leginkább kapcsolódik az *abject*hez. „A kép tere egy kis épület, egy temetőben álló kis ház, amelynek nyitva az ablaka, az ablakon át lehet látni a hullát, amelyről Solymosi Eszter holttestére asszociálhatunk, de WC-re is és fürdőszobára is.”<sup>20</sup>

A halott nő és a felette merengő férfi orvos képe a művészetben nem ismeretlen:<sup>21</sup> a passzív, vízbefúlt nő és az élő, boncolásra készülő orvos, a tudás birtokosa. A nemek szerint felosztott tudás jelenik meg a medikai Vénuszokban is, a tudás tárgya a nő, a tudás birtokosa a férfi. Major metszetén az átvett orvosi ábrán a nő a passzív, kiszolgáltatott holttest, az aktív férfit az erekció idézi fel. Ráadásul a női holttest torzó, egyetlen testrész, a teljes testtől elkülö-

<sup>14</sup> Uo. 23.

<sup>15</sup> Önnéző. Hajdú István beszélgetése Major Jánossal. 2009. i. m. 9.

<sup>16</sup> EÖTVÖS Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége*. Budapest, Révai Testvérek, 1904.

<sup>17</sup> Michel FOUCAULT: *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest, Corvina, 2000. 239.

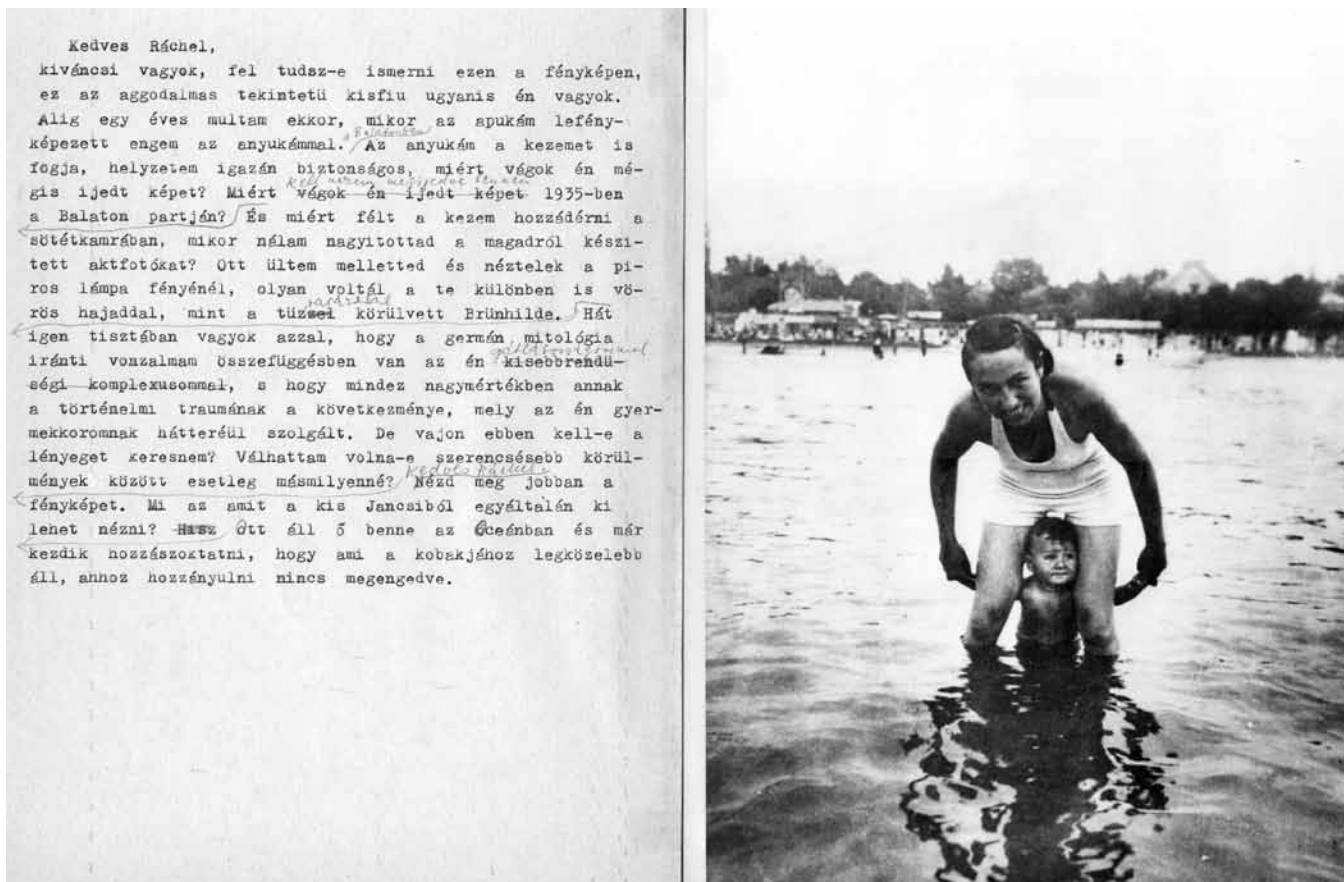
<sup>18</sup> 'Tisztátalan, visszataszító, megalázott' – Julia Kristeva fogalma. Lásd Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. ROUDIEZ. New York, Columbia University Press, 1982. Magyarul részlet: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20. 1996. 2. 169–184.

<sup>19</sup> Önnéző. Hajdú István beszélgetése Major Jánossal. 2009. i. m. 9.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Gabriel von Max: *Az anatómus*, 1869, olaj, vászon, 136,5×189,5 cm, Neue Pinakothek, München; vagy Enrique Simonet: *Tenta corazón*, 1980, olaj, vászon, 177×291 cm, Museo de Bellas Artes provincial, Málaga, Spanyolország. Reprodukálja Sander GILMAN: *The Jew's Body*. New York–London, Routledge, 1991. 109.

nülve fragmentálódik, mintegy fetiszizálódik. Major János sok művében fétisként kezeli, imádja és féli a női nemi szervet. A Ráhelnek címzett fiktív levelében és a hozzá mellékelt képen a kis Jancsi feje édesanyjának lábai között bukkan fel egy balatoni fürdőzésről készült fényképen (3. kép). „Mi az amit a kis Jancsiból ki lehet nézni? Ott áll ő benne az Óceánban és már kezdik hozzászoktatni, hogy ami a kobakjához legközelebb áll, ahhoz hozzányúlni nincs megengedve.”<sup>22</sup> Ez a humoros vulgár-pszichológia mintegy visszavetíti koincidencia-képeinek eredetét



3. kép. Major János: Kedves Ráhel, é. n., gépirat és fénykép. A jogutódok szíves hozzájárulásával

(4. kép). Ezeken a képeken a kéjsóvár, sztereotip zsidó vonásokkal megjelenített önarckép a fetiszizált női nemi szervvel van kapcsolatban, megérinti, orrával (mely az antiszemita reprezentációban a fallosz helyettesítője)<sup>23</sup> szagolgtatja, de csak látszólag, a perspektíva tréfájának köszönhetően ugyanis sosem éri el. A nő mindörökre a gyötrő vágyakozás tárgya marad. A feliratban sem tud szabadulni fétisétől. A vaskarc egyik változatáról azt mondja, hogy az egy sajtótörténeti anekdotát elevenít fel. Az „Óriási pánik a zsidó nőegyleti bálon” címben a „pánik” szó két magánhangzóját felcserélték, vagyis a feliratban, a szövegben is megjeleníti ezt a fetisiztikus viszonyt. A *Krisztológus-nő* több változatában pedig a keresztre feszített művészt elnyelni készül a női nemi szerv.

<sup>22</sup> Kiállítva: *Önarcképek álarc nélkül*, 2B Galéria, 2012.

<sup>23</sup> GILMAN 1991. i. m. 126–127.



Az orvosi tankönyvből átvett ábra a medikai Vénusz egy változata, amelyben a rejtett, visszataszító világ, a test belseje, a vagina és az uterus kívülre kerül, kifordul – kettős értelemben is. Egyrészt anatómiai rendelkezésséggént, másrészt szimbolikus értelemben kifordul magából, s a kifordulással önnön ellentétévé válik, akár férfi nemi szervnek is tűnhet. A fenyegető női nemi szerv pszichoanalitikai értelmezéséhez adalékul szolgál Sigmund Freud 1922-es, posztumusz kiadott, *Medúza-fő* című rövid eszmefuttatása. Freud ebben azt írta, hogy a női nemi szerv látványa kasztrációs fenyegetés, ijesztő, mint a Medúza levágott feje: aki rá néz, kővé válik, megmerevedik. Ugyanakkor ez a megmerevedés Freud szerint valójában erekciót jelent, vagyis a fenyegető látvány ellenére a férfi férfi marad. Paradox módon ugyanaz, ami kiváltja a kővé dermedt félelmet, egyben a férfiaságot (erekciót) is helyreállítja. Freud szerint az erektált pénisz látványa azt mondja: nem félek tőled, férfi vagyok.<sup>24</sup> Az antiszemizmus, a várvád a kitárt női nemi szerv képében fenyeget, amivel szemben a férfiaság helyreállítása ígér védelmet.

Major egy jegyzetében arról írt, hogy a saját leleménye volt „a zsidó és groteszken sexualis motívumok keverése [...] a deviáns sexualitás megjelenése a zsidó-ban”, még akkor is, ha ez véletlenül egybeesett az 1950-es évek amerikai íróinak hasonló felfogásával.<sup>25</sup> A körülmetélés a zsidó férfitestre írt jel, a deviáns szexualitás jele is. A zsidó férfi nemi szerv, amely leleplező, a vészterhes idők alatt nem engedte a rejtőzködést – ez Majornál sokszor feltűnik szöveges munkáiban is (5. kép): „Anyukám mondta 1944: Ha igazoltatnak akkor húzd rá a bőrt [...] tudod hogy kell csinálni?! – Tudom mondtam és még most is emlékszem a hangsúlyomra.”<sup>26</sup> Vagy a *Csak az igazat mondja, legyen az a fő gondja* címűben:

„1954 nyarán egy hónapos katonai szolgálatra vonultunk be mint főiskolások. A kaszárnyában először is le kellett adni a ruhákat és meztelenül egy folyosón várakoztattak bennünket. Meleg nyár volt, de a kaszárnya alagsori folyosóján pucéran várakozni hideg, s ilyenkor az ember szíve összeszorul. A hosszú sor vége egy ajtó mögött tűnt el. Mi lesz ez megint? Valami orvosi vizsgálat? De mikor én is az ajtóhoz értem, szerettem volna a föld alá süllyedni.

A terem közepén, tisztak néma sorfala előtt, egy szép szőke lány ült, kezében sárga fertőtlenítőporba mártott vatta, – elébe kellett járulnunk.

Jó lett volna a föld alá süllyedni.



4. kép. Major János: Ceresz Ceres, 1990-es évek, ceruza, tus, vízfesték, 339×233 mm  
A jogutódok szíves hozzájárulásával

<sup>24</sup> Sigmund FREUD: Medusa's Head. *International Journal of Psychoanalysis*, Jan. 1. 22. 1941. 69–70.

<sup>25</sup> Major ezt több interjúban elmondta, lásd például MARTON Éva: „Beccsapott generáció tagjának érzem magam...” *Artmagazin*, 4. 2006. 4. 64–69.

<sup>26</sup> Kiállítva: *Tabutéma. Major János grafikai munkái*. Tranzit, 2013.

Megkülönböztetve lenni, pont ezen a kényes ponton, pihent egy kellett hozzá ilyesmit kitalálni, még ha tekintetbe vesszük is, hogy az ötlet a kőkorszakban született, s az éceszgéber nem gondolhatott arra, hogy ebből a XX. században bonyodalmak származhatnak.

1954-et írtunk ekkor, 1944 óta még csak 10 év telt el, amikor én pont 10 éves voltam és sárga csillagot kellett hordani, s egy 10 éves gyerek az már tudja, hogy azt nem kitüntetésből adják, hogy az szégyellni való dolog, hogy az bizony szégyenfolt. Szememet tehát most is a földre sütöttem, féltem a vigyoroktól és méginkább a sokat sejtető fapofáktól.

*De be kell, hogy valljam; mikor ott álltam előtte  
Aki előtt annyian elvonultak már s aki már mindent láthatott  
Ami nekem a legjobban fáj, sokkal jobban a felsoroltaknál  
Egy sejtés volt az mely nem kívánt távlatot  
Mely fejlődésben lévő személyiségemben mély nyomot hagyott  
Mely miatt hangom halk volt akkor is, mikor a közértes-lánytól  
a jegyes-tejet kértem mely gyermekeim után járt  
– Hogy megmértem, s mértéken alulinak találtattott.”<sup>27</sup>*

A művész itt olyasmire emlékezett, amire nem illendő emlékezni, amiről nem illendő beszélni, aminek rejtve, láthatatlanul kell maradnia. Kivételes önvallomás 1997-ben arról, hogyan emlékezett 1954-ben 1944-re. Intim emlék egy intim testrésről, emlék és trauma-palimpszeszt. Az emléket 1989 után, a rendszerváltás után tette publikussá, s ez némi optimizmusról árulkodik, mintha az időket már megfelelőnek ítélné, hogy ily módon valljon saját marginális férfiasságáról, aggodalmairól, a testére írt előítéletekről. Az a tény, hogy egy katalógusban önmagáról vallva épp ezt az emléket, eseményt választja, megerősíti, hogy egész életén át foglalkoztatta saját testének megjelöltsége, megbélyegzettsége, a körülmetélt, felismerhető zsidó férfitest, amelyet épp a kötelező katonai szolgálat összefüggésében ellenőriznek, s amelyet kénytelen felfedni. Az ideális, kemény, edzett, harcra képes férfitesttel szemben a zsidó férfitest az „ellenpélda”,<sup>28</sup> egyszerre feminin és kéjvágyó, a haza védelmére nem alkalmas test. 1954-ben, abban a helyzetben a körülmetélés látványa, származásának leleplezése, tíz évvel az 1944-es szégyenfolt kötelező viselése után, még mindig „vigyorokat” és „fapofákat” vált ki: nemcsak az emlékektől nem tud szabadulni, hanem az előítéletek is tovább élnek. A férfi önvallomások<sup>29</sup> stílusához nyúl vissza, amelyben saját hibáiról, kicsinyes szempontjairól vall. Major kockáztatja a nevetségessé válást, hiszen a holokauszt, az üldöztetések után kicsinyes hiúságnak tűnhet a „mértékkel” foglalkozni, ugyanakkor a fiatal fiú-én felidézésével megértést és megbocsátást is kér. Őt is csak az izgatja, ami minden kamasz fiút, a bizonytalanság, hiszen a férfiasság, a bizonyosság nem tudható számukra. A péniszt nem fedik fel, nem látható, nincs normatívája, ideális formája, mérete.<sup>30</sup> Major teste minden helyzetben alárendelt, megbélyegzett. De bevallott valami mást is. Aggodalma, hogy egy szép, fiatal, szőke nőnek, az ő tökéletes ellentettjének sze-

<sup>27</sup> A szöveget abban a formában idézem, ahogyan a Köröendi Galéria katalógusában megjelent. Lásd 1. jegyzet. De mint Major más szövegeinek, ennek is több változata található a hagyatékban. Itt mondok köszönetet Major Borbálának segítségéért, valamint hogy Major Jánosnak a hagyatékban őrzött szöveges munkáiba betekinthessem.

<sup>28</sup> George L. MOSSE: *Férfiasságnak tüköre*. Ford. SZÉKELY András. Budapest, Balassi, 2001. 64.

<sup>29</sup> Björn KRONDORFER: *Revealing the Non-Absent Male Body. Confessions of an African Bishop and a Jewish Ghetto Policeman*. In: *Revealing Male Bodies*. Eds. Nancy TUANA–William COWLING–Maurice HAMINGTON–Greg JOHNSON–Terrance MACMULLAN. Bloomington, Indiana University Press, 2002. 247–268: 246.

<sup>30</sup> Ernst van ALPHEN: *Strategies of Identification*. In: *Visual Culture: Images and Interpretations*. Eds. Norman BRYSON–Michael ANN HOLLY–Keith MOXEY. Middletown, Wesleyan University Press, 1994. 260–271: 269.





5. kép. Major János: Anyukám mondta, é. n., jegyzetlap  
A jogutódok szíves hozzájárulásával

mében megfelelőnek találhatik-e, arról a vágyáról szól, hogy mindennél jobban akar az alkategóriák helyett a férfinem jelöletlen csoportjához hasonlónak taláztatni, azaz elfogadtatni. Férfiként és nem zsidó férfiként megítéltetni. Egy szőke, „keresztény” nő szemében megfelelőnek taláztatni épp ezt jelentené számára. Egymásra íródik benne az üldöztetés, a megkülönböztetés, a férfiaság, a hatalom és a marginalitás, az antiszemitizmus, a szexualitás és a szexuális vágyak. Meglehet, a valóságban talán nem is így volt, de biztosan így volt a fejében, s mindaz, ami 1944-ben történt vele, éppúgy fogva tartotta 1954-ben, mint 1997-ben. Ez az önvallomás Major pornográf rajzainak értelmezéséhez is hozzájárul. Susan Bordo hivatkozik egy szöveggyűjteményre, amelyben férfiak vallanak a pornográfjáról. Több férfi azt állítja, hogy a pornográfia számára nem a nők megalázását, alárendelését jelenti, hanem azt az élményt, hogy a férfi testét sosem utasítják el, bárhogyan nézzen is ki, és bármit is tegyen vele, feltétel nélküli elfogadásra talál. Számukra a pornográfia olyan kontextus, amelyben az elfogadás iránti vágy teljesül. Úgy

gondolom, Major János önironikus, önnön sztereotip faji vonásait hangsúlyozó pornográf rajzai, természetesen egyéb rétegeket nem kizárva, szintén értelmezhetők a művésznek az elfogadás iránti felfokozott vágyaként.<sup>31</sup>

Azt, hogy a *Scharf Móric emlékezetét* saját kortársai, kollégái sem értették meg, elmondta több interjúban, és összegezte is egy lapon.<sup>32</sup> „Egyrészt jót tettem magammal hogy megcsináltam ezt a rézkarcot mert mint egy kiírtam feldolgoztam magamban ezt a zsidocomplexust ezen túl legalábbis ezen a téren sokkal felszabadultabban éltem embertársaim között másrészt viszont ártottam is magamnak. Rengetegen értették félre ezt a rézkarcot.”<sup>33</sup> Azt is elmondja, hogy sok problémája volt belőle, rendőrségi zaklatások, amelyek nyomát egy másik mű, a *Biboldó mosakszik* kapcsán a Rendőrtiszti Főiskola számára kiadott jegyzetben is fellelhetjük.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Susan BORDO: Reading the Male Body. In: *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*. Ed. Laurence GOLDSTEIN. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994. 265–306: 275.

<sup>32</sup> Major ezeket a reakciókat gyűjtötte össze egy kockás lapon, egy sakkeladvány mellett. A lapon többek között ezek a mondatok szerepelnek: Kondor: pornográfiát azt nem lehet. / Gross: Mit? Kitért pocsát? / Lakner: mi a koncepciód, mert pocs meg faszt, az nem koncepció / Kis digó: anti juden? / Keserü Ilona: Nem antiszemita ez? / Erdély Miki: Ez nagyon jó, én is ezt csinálom / Bolgár Kálmán: ez zsidó nacionalista mű, azt ábrázolja, hogy mi vagyunk a kemény faszt, mi basszuk meg a keresztény nőket.

A lap ki volt állítva: *Tabutéma. Major János grafikai munkái*. Tranzit, 2013.

<sup>33</sup> Major jegyzete a hagyatékban.

<sup>34</sup> *Az ellenség tanulmányozása. Ideiglenes jegyzet a Rendőrtiszti Főiskola számára*. 17. téma: a kulturális területen tapasztalt ellenséges tevékenység főbb kérdéseiről. Írta: GÁL Ferenc rendőr alezredes. Kiadja a BM tanulmányi propaganda csoportfőnökség, 1972 (Szigorúan Titkos) Jelzet: Budapest, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, ÁSZTL – ÁB 370. A dokumentumra hivatkozik VÉRI Dániel is idézett művében (VÉRI 2013. i. m.). Köszönetet mondok Sasvári Editnek, aki az általa felkutatott iratot rendelkezésemre bocsátotta.

A Scharf Móric emlékezete és recepciója – az első Iparterv-kiállításra beküldte, de nem állították ki, ugyanakkor a katalógusban szerepelt<sup>35</sup> –, s az, hogy még barátai, kollégái is tartózkodtak tőle, tökéletesen mutatja az 1960-as évek viszonyát Magyarországon a zsidósághoz, áttételesen pedig ahhoz, ami a zsidósággal történt, a holokauszthoz. Ezen a téren semmi nem volt megengedhető, ami állítólagos alantas asszociációkat keltett; test, szexualitás, vágyak, s egyáltalán a zsidóság a jelöletlen és univerzális áldozat helyett. A *Biboldó mosakszikk*ról a Rendőrtiszti Főiskola jegyzetében ez olvasható: „A másik kép félreérthetetlenül és erősen antiszemita tartalmú volt. Pl. az egyiknek már a címe is sokat mondott: »A biboldó mosakszik.« A kérdést bonyolította, hogy mindkét antiszemita tartalmú kép szerzője egy zsidó származású művész volt, aki minden hozzátartozóját az üldöztetések során elvesztette. Érdekességként meg kell jegyezni, hogy a festőművész az *ügy kivizsgálása során* elmondotta: ő maga filozofemita céllal készítette a képet, és nagyon meg volt döbbenve, hogy antiszemita hatása van.”<sup>36</sup> Ezeket a tabukat még az amúgy kritikus neoavantgárd művésztársak többsége is tiszteletben tartotta, s lényegében egyetértettek a hivatalos véleménnyel: Erdély Miklós kivételével antiszemita és pornográf tartalmúnak ítélték, ahogyan ez Major lapjáról kiderül.<sup>37</sup>

Miközben természetesen Major számára fontos kérdés volt a tisztaeszlelő per kapcsán, hogyan lehetett rávenni egy fiatal fiút a szülei elleni hamis tanúvallomásra, arra, hogy zsidó léte antiszemitaaként viselkedjen, a fő kérdés a lap tanúsága szerint mégsem ez volt. Sokkal inkább a saját „mássága”, önnön zsidó teste, saját maszkulinitása, a női nem iránti reménytelennek érzett és szenvedélyes fetisizma érdeklődése és félelme, amely az antiszemitizmus, a szex, a maszkulinitás kérdéseitől elválaszthatatlan. Ugyanakkor Major nem szakadt el a neoavantgárd művész eszményeitől, hangsúlyozta munkájának eredetiségét,<sup>38</sup> nem adta fel férfiképét, saját maszkulinitását megőrizte, sőt mintegy önmaga számára helyreállította. (Ezt szolgálja a német nő eszményképét megtestesítő Renata Müller felidézése is, akinek ugyanakkor zsidó szeretője van.) Ezt a munkáját, ahogyan más, saját zsidóságával foglalkozó műveit, sem a hivatalos, sem az akkor ellenzéki körök nem tudták elfogadni, ami a holokauszt és a zsidóság tabusításának erejéről tanúskodik. A kérdés az Iparterv-generáció számára is tabu volt, ők is hallgatni akartak róla, az ellenállásnak nem volt része e tabu feltörése. S a tabudöntés hiányát máig érzi a kortárs magyar művészet, e tekintetben nem elevenítheti fel a neoavantgárd örökséget. Azok esetében, akiknél elkerülhetetlen volna ennek a témának, a zsidóságnak a vizsgálata, mindenekelőtt Erdély Miklósnál, az eddigi értelmezések a zsidóságot inkább marginális témának tekintették. A magyar neoavantgárd művészet kanonizált élvonalába tartozó művész nem lehet zsidó művész, a két dolog egymást kizárja. Úgy tűnik, még mindig.

<sup>35</sup> *Dokumentum 69–70*. Budapest, az Iparterv-kiállítások katalógusa, 1970.

<sup>36</sup> *Az ellenség tanulmányozása*. 1972. i. m.

<sup>37</sup> Lásd a 32. jegyzetben idézett véleményeket.

<sup>38</sup> „Most lehet, hogy e munkám stílusa az első benyomásra szürrealista, és mondták mágikus realistának is, de szerintem nem az, és biztos nem mágikus realista, miután fogalmam nincs, hogy az mit jelent. Ami a stílusának eredetiségét illeti, az a benyomtatásból fakad. Minden részlet külön van karcolva, vagy metszve vagy benyomtatva, s ami a felületes néző számára nem derül ki: ez nem montázs. A belső helyiség fala redves, hámlik, a kinyitott ablakszárny újságpapírral van be ragasztva. A rajszögek mind eredeti rajszögekről vannak lenyomtatva, az újságpapírt karccal készítettem és Renata Müller történetéről szól!”

## A holokausz-reprezentáció válogatott magyar nyelvű irodalma

### 1993

KERTÉSZ Imre: *A holocaust mint kultúra*. Budapest, Századvég, 1993.

BOCK, Gisela: Egyenlőség és különbség a nemzetiszocializmusban. Ford. GRESKOVITS Endre. In: *Van-e a nőknek történelmük?* Szerk. Joan WALLACH SCOTT. Budapest, Balassi, 2001.

### 1994

LANZMANN, Claude: A megértés obszcenitása. Ford. BABARCZY Eszter. *Thalassa. Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra*, 5. 1994. 1–2. 274–287.

FULBROOK, Mary: *A német nemzeti identitás a holokausz után*. Ford. VALLÓ Zsuzsa. Budapest, Helikon, 2001.

*Holokausztoktatás és autonómiára nevelés*. Szerk. KOVÁCS Mónika. Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2001.

### 1995

BRAUN Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Budapest, Osiris, 1995.

VARGA László: A holokausz és a rendszerváltás Magyarországon. In: *Tanulmányok a holokauszról*. 1. Szerk. RANDOLPH L. BRAHAM. Budapest, Balassi, 2001. 159–203.

ORBÁN Katalin: Maushwitz avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel*, 5. 1995. 17. 23–36.

### 2002

ANDRÁS Edit: Holokausz-kiállítás New Yorkban. *Műértő*, 5. 2002. 5. 22.

### 1999

ORBÁN Katalin: A tűzzel játszani: a holocaust mint játék és botrány. *Café Babel*, 9. 1999. 32. 59–70.

András Edit interjúja Boris Lurie-val. *Műértő*, 5. 2002. 5. 23.

### 2003

BÁN Zsófia: A sárga csillag mint accessoire. *Múlt és Jövő*, ú. f., 14. 2003. 4. 128–135.

### 1997

WHITE, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. BRAUN Róbert. Budapest, Osiris, 1997.

*Enigma*, 10. 2003. 37–38. A holokausz-reprezentációja. I. Szerk. TURAI Hedvig.

### 2000

ARENDT, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford. MESÉS Péter–PATÓ Attila. Budapest, Osiris, 2000.

Ernst van ALPHEN: Szerepjátékok és játékszerek. Ford. BECK András. 39–59; Michael ROTHBERG: Adorno után – kultúra a katasztrófa másnapján. Ford. BABARCZY Eszter. 59–88; Andreas HUYSEN: Egerek és mimézis: Spiegelman Adorno tükrében Ford. BECK András. 89–104; Marianne HIRSCH: Kivetített emlékezet – holokausz-fényképek a magán- és a közösségi emlékezetben. Ford. BÁN Zsófia. 113–132; Ulrich BAER: Helyet az emlékezetnek – holokausz-fényképészet és tájképi hagyomány. Ford. RÉVÉSZ Ágota. 133–156; Lisa SALTZMAN YOUNG: Lilith fiai. Gyász és melankólia – trauma és festészet. Ford. BECK András–BABARCZY Eszter. 157–170; James E. YOUNG: Az emlékezet szövete. Ford. BECK András. 171–197.

KOMORÓCZY Géza: *Holocaust. A pernye beleég a bőrünkbe*. Budapest, Osiris, 2000.

### 2001

BAUMAN, Zygmunt: *A modernitás és a holokausz*. Ford. GRESKOVITS Endre. Budapest, Új Mandátum, 2001.

EZRAHI, Sidra DeKoven: Auschwitz ábrázolásmódja. Ford. HÁROMSZÉKI Zsuzsanna. *Múlt és Jövő*, ú. f. 14. 2003. 1. 16–42.

HERMAN, Judit Lewis: *Trauma és gyógyulás*. Ford. KUNSZIG Gábor–KULCSÁR Zsuzsanna. Budapest, Háttér–Kávé–NANE Egyesület, 2003.

KOSSELLECK, Reinhart: Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája. Ford. SZABÓ Márton. In: KOSSELLECK, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, Atlantisz, 2003.

PÓTÓ János: *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*. Budapest, Osiris, 2003.

## 2004

*Elhallgatott Holocaust*. 2004. március 18–május 31. Kiállítási katalógus. Szerk. FABÉNYI Júlia–GELENCSÉR ROTHMAN Éva–KÉSZMAN József–TAKÁCS Mónika.. Budapest, Műcsarnok, 2004.

*Enigma*, 11. 2004. 42. A holokauszt reprezentációja. II. Szerk. TURAI Hedvig.

Ernst van ALPHEN: A vizuális archívumok és a holokauszt. Ford. BECK András. 7–22; Bernhard PURIN: Intő jelek, emlékhelyek vagy a felvilágosodás helyszínei? – A holokauszt a németországi zsidó múzeumokban. Ford. HIDAS Zoltán. 22–33; BÁN Zsófia: Családi fényképek a privát és közösségi emlékezetben – A hiány negatívja. 43–50; Dora APPEL: A tetovált zsidó. Ford. BECK András. 51–68; ORBÁN Katalin: Láthatatlanná tett képek Art Spiegelman holokauszt-képregényében. 69–81; TURAI Hedvig: Szabad-e játszani a sárga csillaggal? – A holokauszt a kortárs magyar képzőművészetben. 82–94.

ORBÁN Katalin: Emlékmű: mártírium vagy dialógus? Beszélgetés James Younggal. *Műértő*, 7. 2004. 6. 8.

RÜSEN, Jörn: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban. *Magyar Lettre Internationale*, 54. 2004. Ősz. 14.

TIMÁR Katalin: „Az ember sohasem tud megszabadulni a saját múltjától.” Ernst van Alphenel Timár Katalin beszélget. *Praesens*, 2. 2004. 3. 143–147.

TURAI Hedvig: Auschwitz mint nyaralóhely. In: *„Waldsee 1944” – Nemzetközi képeslap-kiállítás*. Kiállítási katalógus. Szerk. n. Budapest, 2B Galéria, 2004.

## 2007

EZRAHI, Sidra DeKoven: A hitelesség kérdése, avagy ki nek van joga ahhoz, hogy beszéljen? Ford. PÁSZTOR Péter. *Múlt és Jövő*, ú. f. 18. 2007. 1. 50–57.

GYÖRGY Péter: *A hely szelleme*. Budapest, Magvető, 2007.

## 2008

BÁN Zsófia–TURAI Hedvig: *Exponált emlék. Családi képek a magán- és a közösségi emlékezetben*. Budapest, Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége, AICA Magyar Tagozata, 2008.

## 2009

*Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái*. Szerk. GANTNER B. Eszter–RÉTI Péter. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2009.

FEHÉRI György: „Lehetetlen, de muszáj... tehát lehetséges”. A holokauszt ábrázolásának problémái. 10–32; TURAI Hedvig: Emlékkő, botlatókő, próbakő. Holokauszt és kortárs művészet. 34–62; BERGER Ágnes: „Jé, a Juci, hát én ezzel még játszottam!” Botlatókövek Budapesten túl. 63–69; ORBÁN Katalin: Látástól vakulásig: a holokauszt és szeptember 11. vizuális reprezentációja. 70–88; GANTNER B. Eszter: A hallgatás évtizede. Az NSZK az 1950-es években. 174–185.

## 2010

GYÁNI Gábor: Helyünk a holokauszt történetírásában. In: Uő: *Az elveszített múlt*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010. 336–355.

## 2011

KÉKESI Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*. Budapest, Kijárat, 2011.

## 2013

VÉRI Dániel: *A halottak élén. Major János világa*. Katalógus. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.

## 2012

GYÖRGY Péter: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2012.

Összeállította Turai Hedvig

Hedvig Turai

**Taboo Breaking: Cancelled**  
*Holocaust Memory and Art*  
*(János Major: In Memoriam Mór Scharf)*

In the post-communist countries of Central-Eastern Europe the Holocaust has not become the symbol of a universal tragedy, but rather has remained a particular topic connected to Jewish people. During the Kádár era in Hungary, both Jewish identification and anti-semitism were taboo topics, and with them, consequently, historical investigation and memorialization of the Holocaust were severely limited. The Holocaust was one among several other socialist-era taboos, gender issues included, which were rendered irrelevant to the socialist present. Jewish identity and gender were exiled, at best, to the margins of the private sphere. Artists dealing with the Holocaust found themselves in a position of multiple marginalization, at an intersection of erasures.

The focus of the paper is an etching by János Major (1934–2008), in which grotesque, pornography-labelled elements, sexual motifs, the passive dead female body and the active, erect Jewish penis evoke the blood-libel. The picture met strong criticism both from the then progressive artists' circles and official state cultural policy. János Major was the subject of secret police investigation and harassment. An artist of Jewish origin was accused of anti-semitism. This essay analyses the picture with the help of the theoretical tools of Holocaust Studies and Gender Studies, at the intersection of the two.

*Keywords:* Holocaust, Jewishness, gender, masculinity, pornography, body, Jewish body, Jewish identity, taboo, trauma



Hornyik Sándor

## A spektákulum foglyai *Birkás Ákos és a képek háborúja*

Létezik olyan optika, amelyen keresztül a 21. század eleje nem pusztán a *War on Terror*, hanem egyúttal a *War of Images* időszaka is. Ezt az optikát *Visual Culture Studies*nek, azaz a vizuális kultúra tudományának nevezik, bár újabban, a tudományos legitimáció okán már kihagyják belőle a kultúra szót, sőt egyesek már *Image Studies*ként aposztrofálják a diszciplínát.<sup>1</sup> A „képek háborúja” mindazonáltal veszelő szintagma, hiszen a képek szintjén deklarálja a háborút, vagyis magában rejtő a hús-vér valóság súlyának negligálását, de legalábbis teoretikus háttérbe szorítását.<sup>2</sup> A vizuális kultúra tudományának művelői ezt az érvelést általában dehonesztáló rágalomnak tartják, és nem győzik hangsúlyozni, hogy a képek logikájának és politikájának megértése nem elkendőzi, hanem éppenséggel még inkább transzparensse teszi a valós társadalmi, politikai és gazdasági folyamatokat. Egy dolog azonban biztos, az optika valóban meghatározza a látást, és ebben az értelemben mindannyian az általunk használt technológia foglyai vagyunk, akár műholdas élő közvetítéseket nézünk egy háborúról, akár tudományos értelmezéseket alkotunk.

A tudományos értelmezések ráadásul állandóan genealógiai és legitimitási viták kereszt-tüzében is állnak, amelyek amúgy gyakran igen prózai, finánciális tényezőkre vezethetők vissza. A vizuális kultúra tudományát ekképp elsősorban a művészettörténészek szokták kritizálni, rámutatva arra, hogy csupán új frázisokat gyárt a régi tényekhez, és ráadásul semmibe veszi a történetiséget. Hiszen például már Aby Warburg is a mai értelemben vett képtudományi kutatásokat folytatott, amikor Lutherről és az ellenreformáció politikájáról írt, amikor is a reformáció propagandisztikus lejáratása, sááni gyökereinek „tudományos” igazolása folyt az asztrológia, és nem utolsósorban a képek és az allegóriák segítségével.<sup>3</sup> Az akkori és a mai képháború valahol nyilván ugyanaz, és persze mégsem ugyanaz. A politikai motivációk ugyanis „lényegében” nem változnak, a technológia azonban nagyon is változik, és egyesek szerint ez a változás markánsan kihat az ismeretelméletre is.<sup>4</sup> Hiszen a látás és a láttatás technológiai azt is befolyásolja, hogyan

Hornyik Sándor, PhD  
Művészettörténész, kurátor  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
Kutatási területe: avantgárd művészet,  
modernizmus, kortárs művészet,  
vizuális kultúra, tudománytörténet  
E-mail: hornyik.sandor@btk.mta.hu

Sándor Hornyik PhD  
Art historian, curator  
Institute of Art History, RCH, HAS  
Research field: avant-garde art,  
contemporary art, modernism,  
Visual Culture Studies, historiography

<sup>1</sup> *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas MIRZOEFF. London, Routledge, 1998; James ELKINS: *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, Routledge, 2003; Sunil MANGHANI: *Image Studies. Theory and Practice*. London, Routledge, 2012. A *Visual Studies* jelenével kapcsolatban nem érdektelen, hogy 2011-ben Elkins már *Farewell to Visual Studies* címmel szervezte meg a Stones Summer Institute programját, Sunil Manghani, a *Journal of Visual Culture* egyik szerkesztője pedig már inkább az *Image Studies* címet adta legújabb diszciplináris kézikönyvének, ami már mintha a warburgi eredetű *Bildwissenschaft* német perspektívájához kívánna visszatérni a kritikai kultúrakutatás politikai szempontrendszerétől.

<sup>2</sup> *Visual Culture Questionnaire. October*, 77. Eds. Hal FOSTER–Rosalind KRAUSS. 1996. 25–70.

<sup>3</sup> ABY WARBURG: *Pogány-antikjóslás Luther korából*. Ford. ADAMIK Lajos. Budapest, Helikon, 1986.

<sup>4</sup> FRIEDRICH KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, Fink, 1985; Uő: *Optikai médiumok*. Ford. KELEMEN Pál. Budapest, Ráció, 2005.

gondolkodunk a látottakról, vagy Foucault-val szólva: szabályozzák és meghatározzák, hogy egy adott korszakban mi a látható és a láttatható.<sup>5</sup>

A jelen szöveg megkísérli párhuzamosan alkalmazni a művészettörténet és a vizuális kultúra optikáját, ráadásul egy olyan tárgy esetében, amely egyszerre kelt klasszikus és modern aszociációkat. A szóban forgó tárgy Birkás Ákos 2005-ben készült olajfestménye, *A fogoly* (51 ZKM), amely a terrorizmus elleni háború egyik leghíresebb, ikonikussá vált képét használta fel, és helyezte új, bizonyos szempontból kelet-európai kontextusba (1. kép). Ahhoz azonban, hogy megértsük Birkás értelmezésének, illetve „fordításának” jelentőségét, ismernünk kell az eredeti, illetve eredendő kontextusát nemcsak a műnek, hanem magának a fordítás aktusának is. Birkás ugyanis kifejezetten „teoretikus” festő, aki nemcsak műveivel, hanem szövegeivel is bizonyítja, hogy „esetében” a festői program ikonológiai „rekonstrukciója” nem feltétlenül inadvát módszer.<sup>6</sup> Mindazonáltal egy elméleti program felsejlése még nem feltétlenül oldja meg az ikonológiai analízis mélyebben rejlő gondját, amely a ráció primátusa felől gondolható el leginkább. Panofsky módszerével ugyanis nem az a gond, hogy mindent alárendel a tartalomnak, hanem az, hogy a műalkotást egy ésszel felfogható értelemegésznek tekinti, miközben az valahol különféle megfogalmazhatatlan és kimondhatatlan érzések és traumák gyűjtőhelye is egyben, amelyek a ráció és a tudat felől nem értelmezhetők maradéktalanul.<sup>7</sup> Az ikonológia központi fogalma így természetesen a *Weltanschauung* és a jelentésalkotás problematikája, amelyet Panofsky transzparensnek gondolt, elfojtott „mesetere”, Warburg viszont éppenséggel nem – és később a marxi alapokon álló kép- és ideológia-elméletek is eljutottak ide.<sup>8</sup> Warburg nagy kérdése ugyanis az volt, hogy mi is a képek „primér” motivációja: a hatalmi reprezentáció vagy az én konstruálása? Vagy másként fogalmazva: a művészet története megírható-e a politika történeteként, vagy inkább egyfajta pszicho-históriáról van szó, ahol éppen az a „lényeg”, ami nem bukkan a felszínre, illetve valahogy másként jelenik meg?<sup>9</sup> Ez az, ami arra készítette a szellemében itáliai, szívében hamburgi, zsidó művészettörténészt, hogy az első világháború idején a szenvedés és az eksztázis pátoszformuláit kutassa.



1. kép. Birkás Ákos: *A fogoly*  
(51 ZKM), 2005, olaj, vászon, 130×140 cm  
Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

<sup>5</sup> Gilles DELEUZE: *Foucault*. Paris, Minuit, 1988; Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest, Osiris, 2000.

<sup>6</sup> BIRKÁS Ákos: Ki az áldozat, ki a tettes, és mi a teendő? *Artpool Letter*, 1983. január. Lásd <http://artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html> (letöltés ideje 2013. október 10.); Uő: Az ideológiai imperatívusz. *Index Link*, 39. 2010.

<sup>7</sup> A trauma fogalmának és a pszichoanalízis szemléletének szisztematikus művészettörténeti applikációjához lásd ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

<sup>8</sup> Erwin PANOFKY: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problematikájához. Ford. TELLÉR Gyula. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. BEKE László. Budapest, Gondolat, 1984. 249–261; Aby WARBURG: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoiban. Ford. SZÉPHELYI F. György. In: *Mnemosyne. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk. SZÉPHELYI F. György. Budapest, Balassi, 1995. 193–213.

<sup>9</sup> Georges DIDI-HUBERMAN: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.

## A szenvedő férfi

Birkás Ákos „foglya”, *A fogoly* nem más, mint a *Csuklyás Férfiként* (*Hooded Man*) elhíresült alak, akit amerikai katonák „alkottak meg” a hírhedt abu-ghraibi fogolytábor egyik cellájában. A sokkolóan „látványos” figura számos, nálánál jóval visszataszítóbb és undorítóbb „élőképpel” együtt került nyilvánosságra, döbbenetes körülmények között. Abu-Ghraibban ugyanis nemcsak kínozták az arab foglyokat, nemcsak elektrosokkal fenyegették és számukra megalázó homoerotikus pozíciókba kényszerítették őket, hanem ezeket az akciókat – egyfajta „beteg” győzelmi trófeaként – fotografikusan dokumentálták, sőt perverz és pornográf weboldalakra is feltöltötték, ami egyúttal az „alkotók” szubkulturális kötődéseit is egyértelművé teszi.

A *Csuklyás Férfi* azonban elkülönül ezektől a pornográf felvételektől, hiszen kifejezetten vallásos, keresztény asszociációkat kelt, ráadásul nem negatív értelemben teszi ezt, mint a „szodomita” képek. E keresztény ikonográfia azonban nem feltétlenül járult hozzá a „beállított” (*staged*) fotográfia keletkezéséhez, hiszen az amerikai börtönőrök célja nyilván nem az volt, hogy „keresztre feszített” mártírt csináljanak egy „terroristából”. Más kérdés, hogy az alkalmazott vállalási metódus leginkább a „keresztény” Dél-Amerikából ismert. Ott ugyanis bevett módszer, hogy a bekötözött szemű vagy pokróccal letakart foglyokat felemelt karral egy ládára állítják, vezetőket kötnek rájuk, majd közlik velük, hogy ha leengedik a karjukat, akkor áramot vezetnek beléjük.

A *Csuklyás Férfi* azonban nem ebben a félkatonai, militáris kontextusban került be az amerikai sajtóba, hanem az amerikai nemzeti lelkiismeretre (illetve annak hiányára) apellálva, az elnyomottak és a megkínzottak amerikai kultúrtörténetéhez ízesült. Susan Sontag például a „déli” lincselések fotóiban találta meg az abu-ghraibi felvételek közvetlen előzményeit, miközben azokat a pornográfia különféle fajtái között is meg lehetne találni. Sontag amúgy a triumfáló katonák felől értelmezte a képeket, akik nagyon gyakran ott mosolyognak feltartott hüvelykujjal a megkínzottak teste, illetve az elhunytak teteme mellett.<sup>10</sup> Az ikonológia egyik amerikai újraértelmezője, W. J. T. Mitchell kifejezetten provokatívan még tágabb kontextusba helyezte a *Csuklyás Férfit*, összekapcsolta ugyanis a szenvedés keresztény, európai kultúrtörténetével, amely a *Man of Sorrow*-tól a *Schmerzmann*-on át a *Vir Dolorum*-ig vezet, miközben persze – ikonográfiai szempontból – igen problematikus az iraki foglyokat és az amerikai katonákat valamilyen keresztény, biblikus szöveggörnyezetben tárgyalni.<sup>11</sup>

Elgondolkodtató, hogy Birkás festménye az eredeti fotónál sokkal inkább illeszkedik mindkét (lincselés, keresztrefeszítés) kontextushoz, legalábbis látszólag. A háttérben ugyanis ott látható a megkínzott férfi, miközben az előtérben a „bámméskodó” arcok a kamerába néznek, mint egy tanúságot tesznek a színpadi esemény jelentősége mellett. Birkás azonban nem egy nyilvános kivégzést festett meg, hiszen az előtérben megjelenő, portrészzerű figurákról az is tudható, hogy nem tartoznak az eredeti színtérhez. A festő ugyanis montíroz, kétféle világot helyez egymás mellé, a világ két (katonai vs. polgári, barbár vs. humanista) arcát „vágja össze”. Nagyon leegyszerűsítve: az egyik a nagyvilág, a mediatizált események és összefüggések láncolata, a másik viszont egy jóval intimebb, és ebből adódóan kevésbé jelentésteli világ, ahol különféle dialógusok töredékei olvashatók le az arcokról. Éppen ez a „vágás”, illetve a két rész között érzékelhető „varrat” teszi hangsúlyossá, hogy Birkás valójában egy sajtófotót festett meg,

<sup>10</sup> A warburgi ikonológia nyomdokain Stephen Eisenman is a birodalmi triumfálás pátozsfomulái között kereste egyes abu-ghraibi fotók vizuális előzményeit. Vitatható azonban, hogy milyen mértékben lehet (és érdemes) összekapcsolni Tiziano vagy Goya humanizmusát, illetve a 21. századi amerikai katonák vizuális kultúráját. Lásd: Stephen F. EISENMAN: *The Abu-Ghraib Effect*. London, Reaktion, 2007.

<sup>11</sup> W. J. T. MITCHELL: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. Ford. MATUSKA Ágnes. *Apertura*, 2008. 3. Lásd <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (letöltés ideje 2013. október 15.).

amelyet egy speciális kiképzésben részesített amerikai katona, egy börtönőr készített, aki igen jártas a vallatási technikákban, ha tetszik, a kín és a kínzás mestere, és aki feltehetően még mindig úgy gondolja, hogy a szenvedés elrettentő erővel bír.

Foucault tipológiája alapján tehát az eredeti kép alkotója egy „klasszikus” elme, egy premodern gondolkodó, aki feltételezhetően a büntetés színházában hisz, vagyis abban, amit a büntetés és a szexualitás különféle formáira igen szenzibilis francia eszmetörténész „spektákulum”-nak nevezett.<sup>12</sup> A fotográfus, Ivan Frederick Jr. eredeti intencióit persze nem ismerjük, és könnyen lehet, hogy túlságosan is ésszerűen értelmezzük az amerikai főtörzsőrmester zsigeri ösztöneit és kulturális kondicionálását. A sajtó az eredeti kontextust (triumfus) átértelmezve a katonai atrocitások és a Bush-kormányzat lejáratására használta a fotót, Birkás pedig ebből az egész (elsődleges és másodlagos) amerikai kontextusból is kiemelve a saját rendszerébe illesztette azt, mégpedig egy látszólag „európai” rendszerbe, hiszen az *Economist* és a *Spiegel* által is címlapra emelt fotót festette meg. Egy olyan fotót, amely Magyarországon messze nem kapott akkora nyilvánosságot, mint az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában, vagy éppen Németországban.

Ebből a perspektívából szemlélve még inkább jelentőségteljessé válik az a kérdés, hogy vajon az alkotó maga – képeinek polgári szereplőitől eltérően – nem szenved-e egy kicsit attól, hogy képtelen hátat fordítani a spektákulumnak, hogy nem tudja megtenni azt, hogy csupán az áldozat szemét festi meg, és a többit a néző képzeletére bízza, ahogy ezt a chilei Alfredo Jaar tette a ruandai népirtás kapcsán. Jaar ugyanis csak Gutete Emerita szemeit fényképezte le (*The Eyes of Gutete Emerita*, 1996), és mellette rendkívül tényszerűen megírta, hogy mi is történt a nő családjával, mit kellett végig néznie a saját szemével. Olyan, mintha Jaarhoz képest Birkás, a festő, festőként a spektákulum foglya maradna, mintha még hinne a képek hatalmában, a bűn és a büntetés színházában, miközben „valódi” „hősein”, a kép címében („Z”, „K” és „M”) is megörökített barátain és hozzátartozóin keresztül már képes egyúttal hátat is fordítani annak.

Ez az ambivalens festői gesztus valahol annak a spektrumnak a közepe táján helyezkedik el, ahol az egyik végponton Fernando Botero gátlástalanul kihasználja az abu-ghraibi fotók perverz látványosságát, a másikon pedig Luc Tuymans egy „emberfeletti” méretű csendéletben örökíti meg a World Trade Center lerombolásának traumáját. Birkás reakciója és festői attitűdje leginkább Gerhard Richter 9/11-es festményével állítható párhuzamba, ahol a művész absztrakt festői gesztusokkal írja felül és törli el a több mint háromezer áldozatot követelő spektákulum látványát. Ehhez képest Birkás festészetében az a különleges, hogy nem annyira eltávolít és eltöröl, mint inkább közel hoz és beéget egy traumatikus képet.

## A spektákulum ideológiája

A spektákulum azonban nem Foucault és nem a hatalom különféle biotechnológiái kapcsán lopózott be a modern, kritikai elméletbe, hanem inkább Marx és a kapitalista ideológia alapvetően gazdasági logikájának örvén. Guy Debord ugyanis Feuerbach, Marx, Lukács és Lefebvre nyomán írta meg a kapitalista kultúra metsző kritikáját, amelynek a franciául elbűvölően gazdag jelentésű *La société du spectacle* címet adta, melyben éppúgy benne van *A tőke* és a kapitalista árutermelési forma elmélete, mint a hétköznapi élet az áruházakkal, a színházakkal és a mozikkal. Guy Debord és a spektákulum fogalmának karrierje ráadásul a szituacionistákon

<sup>12</sup> Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CsÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990.

és 1968-on keresztül napjainkig ível, amit jól mutat T. J. Clark vagy éppen Fredric Jameson tevékenysége is. Clark ugyanis a 19. századi, erősen kapitalizálódó Párizs spektakuláris képtermelését értelmezte át az addig autonómnak és modernnek, sőt avantgárdnak tekintett impresszionista festői praxist invenciózus piaciorientált képtermelésként.<sup>13</sup> Jameson pedig valami hasonlót tett az amerikai pop art és hiperrealizmus kulturális logikájának felfejtése során, de a logika kérelhetetlenségét és komplexitását Hal Foster részletekbe menő műelemzései mutatták meg csak igazán.<sup>14</sup>

Debord a francia és az angol (valamint a latin) konnotációkkal teljes összhangban a spektakulumot nem egyszerűen egy képnek, de nem is pusztán egy előadásnak tekinti, sokkal inkább egy imaginárius rendszernek, amely magában foglalja a társadalom szubjektumainak egymásról és a világról alkotott képét.<sup>15</sup> Az „imaginárius” kifejezésben ott kísért Jacques Lacan hármas osztású valósága és Louis Althusser „lacanista” marxizmusa is, Debord azonban sokkal inkább a klasszikusokhoz nyúlt, mintsem a kortársaihoz. Ahogy írja, a spektakulum nem más, mint „objektívalódott világlátás”, ahol a világlátás nem lehet más, mint Panofsky és Hegel jól ismert „idealista” *Weltanschauungja*, amellyel a Marxhoz és Hauserhez hasonló „realista” gondolkodók folytattak évszázados küzdelmet. Ez a küzdelem, ez az „ideológiai imperatívusz” hatja át Debord legkonkrétabb spektakulum-definícióját is: „A spektakulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött olyan társadalmi viszony, amelyet képek közvetítenek.”<sup>16</sup> És ugyanez az ideológia jelenik meg a maga kilúgozott, és ezáltal szűrreálissá avanzsált költőiségében Debord egyik „végső” meghatározásában is: „A spektakulum a tőke, a tőkefelhalmozás olyan fokán, ahol már képpé válik.”<sup>17</sup>

T. J. Clark és a RETORT csoport analízise a 9/11-ről ezen a csapáson haladva állítja azt, hogy az al-Kaida és Oszama bin Laden egyfajta spektakuláris csapást mért az Egyesült Államokra, amelynek kormányát korábban – az al-Kaidától eltérően – elsősorban gazdasági okok motiválták Irak megszállására, miközben demokratikus felszabadítóként kommunikálták a Kuvaikt megszálló Szaddám Huszein legyőzését.<sup>18</sup> Az 1991-es öbölháború amúgy nem annyira a propaganda, mint inkább a robotrepülőgépek és az „önálló” okosbombák miatt jelentett látványos fordulópontot a hadászat történetében, amelyek nemcsak megsemmisítették a beprogramozott célpontot, hanem élő adásban közvetítették is a „műsort”. A „képi fordulat” teoretikusa, W. J. T. Mitchell pedig az elsők között illesztette be ezt az új típusú spektakulumot a régebbi spektakulum elméletébe.<sup>19</sup> Később az elsők között reagált a World Trade Center elleni spektakuláris csapásra és az abu-ghraibi fotók „napvilágra kerülésére” is, miközben azokat már nem pusztán a marxista és posztmarxista frazeológiával tárgyalta, hanem a poszthumanizmus informatikai és etikai kontextusába is helyezte, ahol a terrorizmus egy lapra kerülhetett a klónozással.<sup>20</sup>

Mitchellhez hasonlóan a vizuális kultúra tudományának másik neves apológétája, Nicholas Mirzoeff is részben Debord-tól indult el, de aztán nem annyira a poszthumanizmus, mint

<sup>13</sup> T. J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London, Thames and Hudson, 1985.

<sup>14</sup> Fredric JAMESON: *A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. ERDEI Pálma. Budapest, Jósöveg, 1997; Hal FOSTER: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT Press, 1996.

<sup>15</sup> Guy DEBORD: *A spektakulum társadalmi*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám, 2006.

<sup>16</sup> Uo. 10.

<sup>17</sup> Uo. 19. A fordítást módosítottam.

<sup>18</sup> RETORT: Afflicted Powers. The State, the Spectacle, and September 11. *New Left Review*, 27. 2004. Lásd <http://newleftreview.org/11/27/retort-afflicted-powers> (letöltés ideje 2013. október 10.).

<sup>19</sup> W. J. T. MITCHELL: A CNN-től a JFK-ig. Ford. DRAGON Zoltán. In: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. SZÖNYI György Endre–SZAUTER Dóra. Szeged, JATE Press, 2008. 249–266.

<sup>20</sup> W. J. T. MITCHELL: *Cloning Terror. The War of Images from 9/11 to the Present*. Chicago, University of Chicago Press, 2010.



inkább a posztkolonializmus irányába mozdult el a kapitalizmus képi logikájának elemzése során. Ezt tükrözi könyvének címe is: *Watching Babylon*, amely az iraki háborút és a terrorizmus elleni háborút egyértelműen egy Edward Saidra és Frantz Fanonra visszavezethető, orientalista környezetbe helyezi, ahol a gonosz és (nem mellesleg) szodomita irakiak (vagyis „arabok”, „babiloniak”) el kell hogy nyerjék „méltó büntetésüket”, a tőke és a hatalom euro-amerikai logikájának megfelelően.<sup>21</sup> Ennek fényében – és nagyon leegyszerűsítve a differenciákat – Mirzoeff képes arra, hogy a spektákulum elemzése során inkább a szubjektumra, illetve annak konstrukciójára fókuszáljon, ne pedig azokra a képekre, amelyeken keresztül a szubjektum (akár terrorista, akár szabadságharcos, akár ellenforradalmár) önmagát konstruálja. Kelet-Európából nézve ráadásul egy újabb csavar, egy újabb fordítás és egy újabb fordítási probléma is bejön ebbe a szubjektum-orientált képbe, amikor például a román Cristi Pogacean szönyegbe szövö a román (Nyugatról „keleti”, Keletről „nyugati”) újságírók iraki elrablását, és művének a *Szöktetés a szerájból* címet adja (2006). Birkás meg a „távoli” iraki háború mediatizált spektákulumá elé állítja barátait és hozzátartozóit, majd pedig néhány évvel később azt kérdezi kollégáitól, Erhardt Miklóstól, Nemes Csabától és Szacsvey Páltól, hogy mit is jelent számukra az ideológiai imperatívusz és a nyugati kapitalizmus baloldali kritikája.<sup>22</sup> Mert Birkás ugyan ma már „európai” festő, aki részben Berlinben él, mégis „keleti”, „kelet-európai” festőként szocializálódott, és ebből adódóan valamiféle fenntartásokkal és rajongással vegyes távolságtartással tekint a Nyugat baloldali aktivistáira és antikapitalista elméleteire, amelyek Antonio Negri-vel az élen hisznek abban, hogy a Birodalommal szemben mozgósítható az a Sokaság, amelyben benne rejlik az egykori proletariátus forradalmi potenciálja.<sup>23</sup>

## A látványosságok társadalma

A fogoly szűkebb és tágabb vizuális kontextusában legalább olyan markáns szerepet játszik a politika, mint a szórakoztatóipari köntösbe bújtatott esztétika. A *Hooded Man* ikonográfiai toposzá válása ráadásul nemcsak a globális képkultúra gyorsaságát, hanem annak multikulturális sokszínűségét is mutatja. Esztétikai értelemben az egyik végponton a Grand Art egyik nagyságának, Richard Serrának a Bush-ellenes választási plakátja áll, a másik oldalon pedig egy anonim alkotó legóból összeállított *Csuklyás Férfija*, amely az ikonográfus számára Zbiegniew Libera *Lego koncentrációs táborát* (1996) idézi fel, aki vélhetően akkoriban még nem olvasta olaszul Agamben *Homo Sacer* című kötetét. Miközben persze az sem biztos, hogy a „Lego Fogoly” anonim alkotója ismerte Libera munkásságát, hiszen a legófigurák átalakításának sajátos és kiterjedt szubkultúrája van. Kulturális értelemben egy másik spektrumon helyezkedik el Jean Baudrillard és Sallah Edine Sallat. Baudrillard ugyanis azt állítja provokatíván, hogy az Egyesült Államok mindannyiunkat megkínzott (villamosszékbe ültetett) Abu Ghraibbal.<sup>24</sup> Sallat pedig ugyanebben a hangnemben helyezi áram alá a *Csuklyás Férfi*t az amerikai Szabadság-szobor keze által a következő felirat kíséretében: „That Freedom for Bush.”

<sup>21</sup> Nicholas MIRZOEFF: *An Introduction to Visual Culture*. New York, Routledge, 1999; Uő: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*. New York, Routledge, 2005.

<sup>22</sup> BIRKÁS 2010. i. m.

<sup>23</sup> Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Empire*. Cambridge, Harvard University Press, 2000 (a könyv előszava magyarul olvasható ERHARDT Miklós fordításában: <http://www.c3.hu/~ligal/ManamanaFO.htm>, letöltés ideje 2013. október 17.); Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. London, Penguin, 2004.

<sup>24</sup> Jean BAUDRILLARD: *War Porn. Journal of Visual Culture*, 5. 1. 2006. 88.



2. kép. Birkás Ákos: Füst (41 SWM), 2004, olaj, vászon, 60×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

Birkás műve inkább az utóbbi hangnemhez, a tragédia, nem pedig a szenzációhajhász provokáció hangneméhez áll közel, bár Birkás „foglya” némiképp rezignáltabb alkotás, mint Baudrillard szövege vagy Sallat rajza. Olyan, mintha a baloldal „keleti” melankóliája, agnosztikus hitetlensége, passzív rezisztenciája hatná át. Talán hozzátartozik ehhez Birkás mediális döntése is, hiszen a korábbi „iraki” képektől eltérően *A fogoly*nak klasszikus arányokat adott: 130×140 cm, ami akár egy oltár középső táblája is lehetne – és itt az ironia nem feltétlenül csak az enyém. A korábbi iraki képek viszont 2004 és 2005 folyamán „szélessávú” (60×190, 70×190, vagy éppen 70×230 cm) formátumban készültek, ami egyértelműen a mozit idézi, vagyis a spektakulum konstrukciójának és elsajátításának első számú „nyugati” helyszínét. Azt a felületet, amely – a képernyő mellett – a leginkább meghatározhatta az amerikai katonák vizuális kultúráját is. Bár azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szenvedés és a kín élő színháza valószínűleg vonzóbb bármiféle vászonnál az arra fogékony egyedek körében. Ebből a perspektívából tűnik lényeges festői döntésnek, hogy Birkás nem tette a képre az amerikai katonát, mert az igazán horrorisztikus kép az, amelyik felkínálja a kínzóval történő azonosulás lehetőségét is a néző számára.

Birkás azonban nem elsősorban dokumentál, és nem is kifejezetten provokál. A média társadalmi valóságát és a festő privát valóságát úgy szembesíti egymással, hogy a két világ „varrta” azért érzékelhető, sőt vannak olyan festményei is, ahol a „privát” szereplők fejlel lefelé lógnak a képen – a kifordított világ, vagy éppen a fejről a talpára állított valóság allúzióit hordozva magukban. Ezzel a logikával összhangban a „szélessávú” képek előterében ismert (művészek és művészettörténészek is) és kevésbé ismert figurák láthatók, a háttérben viszont égő teher-



3. kép. Birkás Ákos: Égő busz (40 SNK), 2004, olaj, vászon, 70×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

autók, égő buszok és füst – az iraki háború jól ismert képei (2–3. kép). De csak azok a képek, amelyek a *mainstream* médiában is megjelentek, az al-Dzsazíra ugyanis ennél jóval sokkal több felvételeket is közzétett az amerikai katonai atrocitásokról. Birkást azonban jól érzékelhetően nem a kegyetlenség és a horror vonzza, inkább az emberek lehetséges politikai reakciója, amely a tiltakozástól a közömbösségig terjed. Így a háború visszafogott képeivel párhuzamosan a háború és a katonai agresszió mélyebb kontextusa is megjelenik egyes művein: egyrészt a tüntetések az USA – nem politikai, hanem gazdasági értelemben vett – kolonialista politikája ellen, másrészt egy mindmáig kolonialista kultúra szürke hétköznapijai a helyi „munkásosztállyal”, melynek a nyugati tőke ad munkát a saját logikája szerint. Ez a mélyebb kontextus egyúttal egy posztkolonialista kritikát is képvisel, ami nyilvánvalóan a kolonializmus kirekesztő és elidegenítő, sőt dehumanizáló ideológiájának felfejtésére és láthatóvá tételére irányul.

Innen nézve igen elgondolkodtató, hogy Birkásnál az iraki képek nem a háború, hanem inkább a festészet spektakulumból bontakoztak ki. Birkás ugyanis csak a kilencvenes évek végén szakított korábbi absztrakt festészeti praxisával, amely bizonyos szempontból éppen a realizmus és a reprezentáció problematikájából nőtt ki. Hiszen a jól ismert „fej”-ek a nyolcvanas évek közepén egy neoexpresszionista vizuális kultúrából párolódtak le, és váltak a transzcendencia és a humanizmus kutatásának emblematisztikus figuráivá, sőt allegóriáivá. Birkás fotórealista fordulata a kilencvenes évek végén azonban nem pusztán egy fordulat, hanem inkább egyfajta visszatérés a fotografikus valósághoz, hiszen Birkás a hetvenes évek elején, a spektakulum delelőjén, éppen a fotórealista festészettel szakított a fotográfia kedvéért. A 2000-es évek elején tehát nem egyszerűen a korábbi absztrakt fejek öltöttek valós „testet”, hanem Birkás maga is visszatért a realizmus és a valóság „fotografikus” reprodukciójának problematikájához (4. kép).

Birkás visszatérése a valósághoz ráadásul nemcsak a „forma” és a „stílus” síkján zajlott, hanem a „tartalom” és a „világnézet” szintjén is. Hiszen 1999-ben portrékat kezdett el festeni, majd portrékat montírozott össze, először két fél arcot egy portrévá, majd két, három, négy teljes arcot „vágott össze” egy csoportportrévá, mely kompozíció kezdetben még egy absztrakt festői térben lebegett, és csak később, 2003 körül került bele az iraki háború mediatizált valóságába. Amíg tehát a fotórealista fordulat kezdetben független volt a politikai valóságtól, addig ez 2001



4. kép. Birkás Ákos: Férfiak II, 2006, olaj, vászon, 100x210 cm. Fotó: Rosta József

(9/11), illetve 2004 (Abu-Ghraib) után már egyáltalán nem feltételezhető. E fordulat háttere ráadásul elméleti is, amit leginkább „etikai fordulat”-ként szoktak emlegetni, amelynek során a képek tudománya szükségképpen elfordult maguktól a képektől.<sup>25</sup> Példának okáért: Walter Benjamin mint a kritikai biennálék koncepcióiban felváltotta Giorgio Agamben, aki amúgy Benjamin fordítójaként kezdte és a politikai filozófiáján végezte. Abu-Ghraib kapcsán pedig egészen konkrétan Susan Sontagtól Judith Butleren át ívelhet a teoretikus történet Giorgio Agambenig. Amíg ugyanis Sontag a fogolykínzásokhoz „esztétikai”, illetve ikonográfiai alapon közelített, és a lincselés amerikai kultúrtörténetében kereste azok gyökereit, addig Agamben politikai szempontból a koncentrációs táborok szubjektumában fedezte fel a terrorizmus elleni háború áldozatainak előképét.<sup>26</sup> Butler pedig Agambennel párbeszédet folytatva, a jogfosztott és dehumanizált szubjektum, avagy a „bare life” koncepcióját bírálva egy pszichoanalitikailag orientált, posztkolonialista etika síkjára helyezte át a problematikát, amikor nem a büntetéshez, hanem a gyászhoz való jogot kérte számon a kétpólusú világon.<sup>27</sup>

A nagy kérdés innen nézve éppen az, hogy miként lehet leképezni ezt az etikai fordulatot a képek birodalmán belül? A kortárs kritikai biennálék másik filozófus „hősenek”, Jacques Rancière-nek a frazeológiáját használva ez a kérdés így is hangozhat Birkás esetében: Vajon az elektrosokkal fenyegetett férfi képe tűnődő vagy tűrhetetlen kép? Olyan képről van szó, amely a híres auschwitz-i fotókhoz hasonlóan „tűrhetetlen”, vagy olyanról, amely a Gutete Emeritához hasonlóan „tűnődő”, avagy töprengő kép? És egyáltalán megválaszolható-e ez a kérdés az esztétika és a vizuális kultúra terepén belül? Rancière szerint nem, de ez nem jelenti azt, hogy maguk a képek ne vehetnének részt a válasz keresésében. Rancière ugyanis Debord nyomdokain elfogadja a képek és a spektakulum diktatúráját, az imagináció és a gondolkodás fogását, de úgy gondolja, hogy a képek segítségével a fennálló rend fel is forgatható. Úgy tartja, hogy a képzőművészet egyetlen lehetősége éppen az, ha a képek „eredeti”, avagy invenciózus felhasználásával és „átköltésével”, illetve átfordításával újrajrja az „érzékkelhető” (avagy Foucault-nál a látható és a mondható) felosztását politikára és esztétikára.

## A festészet spektakuluma

A festészet krízisének Birkás-féle olvasata<sup>28</sup> nemcsak az 1970-es évek fotográfiai praxisától ível az 1980-as évek absztrakcióján át a figuratív festészet „újrainstallálásáig”, hanem ezzel a „stiláris” történettel párhuzamosan Birkás maga is felfedezte saját munkásságának egy lehetséges ideológiai imperatívuszát Jacques Rancière filozófiájában.<sup>29</sup> 2012-es kiállításának címe ugyanis nem más, mint egy Rancière-idézet: „És még ha értéktelennek [...] ítélnénk is a mai festészet egészét, egy művészeti ág pillanatnyi eltűnése miért jelentené a művészet végső katasztrófáját?”<sup>30</sup> A mondat, illetve a kérdés Rancière egy régebbi szövegéből ered, de a kiállítás képein nemcsak az ő szövegei jelennek meg. A festő ugyanis Judith Butler, Slavoj Žižek és Ernesto Laclau közös,

<sup>25</sup> Jacques RANCIÈRE: The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. *Critical Horizons*, 7. 1. 2006. 1–20.

<sup>26</sup> Susan SONTAG: *A szenvedés képei*. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Budapest, Európa, 2003; Susan SONTAG: Mások megkínzásáról. *Élet és Irodalom*, 2004. június 7.; Giorgio AGAMBen: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press, 1998; Uő: *State of Exception*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

<sup>27</sup> Judith BUTLER: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York, Verso, 2004.

<sup>28</sup> Lásd erről bővebben: FEHÉR Dávid: A festészet krízisétől a krízis festészetéig. *Új Művészet*, 23. 2012. 5. 14–15.

<sup>29</sup> Jacques RANCIÈRE: *A felszabadult néző*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Műcsarnok, 2011.

<sup>30</sup> Jacques RANCIÈRE: Crise de l'art ou crise de la pensée? In: IDEM: *Chronique des temps consensuels*. Paris, Seuil, 2005.



5. kép. Birkás Ákos: *The Incompletion*, 2012, olaj, vászon, 160×190 cm. Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

„beszélgetős” kötetének mondatait használja fel politikai jellegű események mediális képeinek felülírásához – szó szerint és képletesen is (5. kép).<sup>31</sup>

A felülírás az allegóriák régi műfaját idézi, miközben a képekre írott szövegek nem igazán „kommentálják” a képeket, legalábbis nem közvetlenül és nem egyértelműen. Olyan, mintha Birkás a Nyugat képi produkcióját, a spektakulumot szembesítené a Nyugat baloldali elméletével, amely erre a spektakulumra íródik rá, azt kritizálja, azt értelmezi, és azt kísérli meg felülírni, de csupán szavakkal, amelyek nem tudják elhomályosítani magukat a képeket. És Birkás ráadásul ezt az egész verbális és vizuális diskurzust Keletről szemléli! Legalábbis arról ír az ideológiai imperatívusz kapcsán, hogy mit is jelent, vagy jelenthet egy kelet-európai művész számára a nyugati marxista elmélet, és annak újszülött honosítása a posztoszocialista helyzetben.<sup>32</sup> Hogyan is működtethető ma Magyarországon egy baloldali kritikai optika? Mennyiben árnyalja a megvalósult szocializmus traumája a baloldali kritikai elméletek szavahihetőségét, realitását? És – ennek pandanjaként – mennyiben használható fel a politikailag konstruált kulturális emlékezet e kritika lejáratására? Mennyiben negligálható az „új” kelet-európai kapitalizmus és nacionalizmus baloldali kritikája a baloldali, marxista kritika *en bloc* hiteltelenítésével? Bir-

<sup>31</sup> Judith BUTLER–Ernesto LACLAU–Slavoj ŽIŽEK: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London, Verso, 2000.

<sup>32</sup> Nancy FRASER: *Justice Interruptus. Critical Reflections on the Post-Socialist Condition*. New York, Routledge, 1997; Susan BUCK-MORSS: *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MIT Press, 2000; *Back from the Future. Eastern European Cultures in the Age of Post-Communism*. Eds. Boris GROYS–Anne von der HEIDEN–Peter WEIBEL. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005; Ovidiu ȚICHINDELEANU: The Modernity of Postcommunism. *Idea*, 24. 2006. Lásd <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=404> (letöltés ideje 2013. október 10.); Boris GROYS: *The Communist Postscript*. London, Verso, 2009; Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Postcommunist Europe*. New York, Reaktion, 2012.





6. kép. Birkás Ákos: Tíz guggoló fiatal festőművész, 2012, olaj, vászon, 80x100 cm  
Fotó: Bakos Ágnes–Tihanyi Bence

kás válasza erre *A fogoly* esetében éppen az emlékezet és a szubjektum személyességének deklarálása: maga az arc adhat hitelt bármiféle nézőpontnak. Birkás ekként teszi személyessé a fogolykínzás és a terrorizmus elleni háború tematikáját is: kiemeli az eredeti amerikai kontextusból és áthelyezi azt egy „absztrakt” kelet-európai kontextusba, ahol a politika csak áttételesen – az arcokon és a gesztusokon keresztül – érzékelhető.<sup>33</sup>

A szavak és a képek kapcsán, és persze az ideológia tekintetében nem érdektelen a hazai, baloldali kritika művészeti kontextusa sem. Nemes Csaba például még mindig a képekben bíz, és azok spektakulárumán keresztül képezi le az új magyar nacionalista társadalmat (*Kultúr-táj* sorozat, 2011). Erhardt Miklós egész képzőművészeti praxisa – kiváló példa erre az Agambent idéző *Lábjegyzet a puszta élethez* (2008) 26 kartondoboza, amelyek állítólag Erhardt összes ingóságát tartalmazták egy bécsi aluljáró kirakatában – viszont arról szól, hogy miként lehet elszakadni a mindig gyanúsán piaciorientált táblakép- vagy filmszerű képi reprezentációtól, amely állandóan a rekuperáció veszélyével fenyeget. Vagyis azzal a veszéllyel, hogy a spektakulum logikája mindent, még önnön kritikáját is, képes újrahasznosítani a piac és a fogyasztás keretei között. És még Rancière „tűnődő” képeinek is ebben a kontextusban kell működniük.

<sup>33</sup> Az más kérdés, hogy Birkás festészetének „absztrakt” Kelet-Európája miként viszonyul a „valódi” Kelet-Európaéhoz és annak politikai gyakorlataihoz. A kirekesztő politikai gondolkodás és a rasszizmus ugyanis egyáltalán nem idegen például a magyarországi jobboldaltól sem, de erre a problémára Birkás „iraki” képei csak áttételesen reflektálnak a különféle rasszokhoz tartozó ismerősök, barátok és rokonok megidézésével. A kelet-európai nacionalizmus kortárs művészettörténeti tematizálásához lásd Edit ANDRÁS: *The Unavoidable Question of Nationalism*. Springerin, 2010. Lásd [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=2368&lang=en](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2368&lang=en) (letöltés ideje 2013. október 10.).

Még akkor is, ha maga Rancière hisz abban, hogy a képek átalakíthatják a rendszert azáltal, hogy arra készítetnek: másként, avagy ne pusztán képként tekintsünk rájuk, hanem egy kritikai attitűd megtestesüléseként (6. kép).

És ezen a ponton léphet be a képbe a festészet materialitásának eszmeisége. Az a tény, hogy a festészet bizonyos szempontból újra testet ad a képeknek és az ideáknak. Ekként pedig a festészetben Georges Didi-Huberman nyomán újra felfedezhető a transzfiguráció klasszikus nézőpontja, amely nem csupán a képek gondolatiságára (Rancière-nél *pensive image*) helyezi a hangsúlyt, hanem azok testiségére (*peinture incarnée*), érzéki kvalitásaira, a festészet húzára, amely éppen a fotografikus reprodukcióval szemben válik még inkább plasztikussá.<sup>34</sup> Ez persze már egyúttal egy radikálisan „másik” nézőpont, hiszen a kép referenciája nem a fotó lesz, hanem a fotóval kapcsolatos gondolatok és érzések. A „transzfiguráció” tehát nem a fotó megtestesítése és átalakítása, hanem a fotóval kapcsolatos gondolatok és érzések átfarmálása és inkarnációja. Mondhatni a fotó és a fotografikusan dokumentált esemény „gyázmunkája”. Az a pszichés folyamat, ahogy a szubjektum megkísérli feldolgozni a retinájába égő képet. Az az aktus, ahogy a néző elfordítja a tekintetét, mégsem tud szabadulni a képtől. Innen nézve lehet a fotóval szemben a festmény sokkal kevésbé „testetlen kép” (*disembodied image*) és sokkal átgondoltabb is, hiszen a festés folyamata sokkal reflektáltabb, sokkal inkább az időben zajlik. Birkás tehát a festészet anyagságán, materialitásán keresztül egyfajta új testet adhat az ikonográfiái toposznak, az absztrahált képnek, amely egykor a valóság egy adott terét és idejét reprezentálta.

A fogoly esetében a festő először is kettőtöri, sőt felaprózza (a három személy portréja három különböző fotóról származik) a valóságot, majd annak elemeit újrendezi egy kétpólusú struktúrában, ahol trükkösen konfrontálja a privát valóságot a mediatiszálttal. Trükkösen, mert a szereplők látszólag nem konfrontálódnak a valósággal, nem tudnak, és nem is tudhatnak arról, hogy mi zajlik a hátuk mögött. Ez a nemtudás azonban nyilvánvalóan ironikus, hiszen mindenki tudja, hogy ma már nem lehet hátat fordítani a világnak. Vagy ha igen, az is egyúttal már feltételezi az involválódást, hiszen Birkás barátai és ismerősei – legalábbis Birkás festői nézőpontja szerint – tudatosan nem reagálnak az eseményekre, az iraki háborúra, a bombázásokra vagy a tüntetésekre. A kérdés mindazonáltal az, hogy ez a fajta „konfrontáció”, ami nem pusztán a konfrontáció hiánya, hogyan értelmezhető a lokalitás felől, vagyis van-e valami specifikusan kelet-európai Birkás nézőpontjában és reprezentációjának technológiájában. Ha igen, akkor ez a „keleti” specifikum leginkább az ambivalenciában keresendő, abban, ahogy Birkás egy „lassú” és „klasszikus” médiumba fordítja át egyrészt a média, másrészt a snapshotok képi világát. Egyfajta meditatív gesztusként festi meg a *Csuklyás Férfi*t, és előtte a „barátait” is, ami által nemcsak a kétféle valóságot, hanem a kétféle reprezentációs technológiát (festészet és fotográfia) is konfrontálja egymással. A médium használatának technológiájából persze semmilyen egyértelmű következtetést nem vonhatunk le Birkás *Weltanschauung*-ja tekintetében. Viszont gyaníthatjuk, hogy a nem egyértelmű, egyszerre ironikus és allegorikus képhasználat éppen a fordítás (Kelet – Nyugat – Kelet – Nyugat) gesztusából fakad, amely Aby Warburgtól és Walter Benjaminszól kezdve Frantz Fanon és Homi Bhabhán át meghatározta azt a kultúra-koncepciót, amely a kolonializmustól a posztkolonializmuson át a dekolonializációhoz vezetett, nemcsak a politikai cselekvés és a kritikai kultúrákutató, hanem a kritikai képalkotás terén is.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Georges DIDI-HUBERMAN: *La Peinture incarnée suivie de Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*. Paris, Minuit, 1985; Uő: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Minuit, 1990.

<sup>35</sup> *Globalizations and the Decolonial Option*. Eds. Walter D. MIGNOLO–Arturo ESCOBAR. New York, Routledge, 2013. A dekolonializáció folyamata lényegében arról szól, hogy a Kelet miként szabadulhat ki a Nyugat által róla alkotott kép fogságából, és miként képes magát a Nyugathoz és a Nyugat Kelet-képéhez képest újradefiniálni.

## A vizuális kultúra tudományának válogatott magyar nyelvű irodalma

### 1997

MITCHELL, W. J. T.: Mi a kép? Ford. SZÉCSÉNYI Endre. In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijarat, 1997. 338–369.

### 1999

CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Ford. LUKÁCS Ágnes. Budapest, Osiris, 1999.

### 2000

BOEHM, Gottfried: Látás. Hermeneutikai reflexiók. Ford. VÉGSŐ Roland. *Vulgo*, 2. 1–2. 2000. 218–231.

HORÁNYI Attila–TIMÁR Katalin: Előljáróban. *Ex Symposion*, 32–33. 2000. 1–3.

JAY, Martin: A modernitás látásrendszerei. Ford. VÉGSŐ Roland. *Vulgo*, 2. 1–2. 2000. 204–214.

MIRZOEFF, Nicholas: Mi a vizuális kultúra? Ford. HORÁNYI Attila. *Ex Symposion*, 32–33. 2000. 27–32.

### 2002

HORNYIK Sándor: A képi fordulatról. *Exindex*, 3. 2002. Lásd <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417> (letöltés ideje 2013. október 10.).

### 2003

BREDEKAMP, Horst: Mellőzött hagyomány? A művészet-történet mint képtudomány. Ford. WESSELY Anna. *BUKSZ*, 15. 3. 2003. 253–258.

VARGA Tünde: Képszövegek. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In: *Történelem, kultúra, mediatitás*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZIRÁK Péter. Budapest, Balassi, 2003. 202–210.

### 2004

*Enigma*, 11. 41. 2004. Vizuális kultúra. Szerk. BÁN Zsófia. BÁN Zsófia: Lát-hatás. Bevezetés „a vizuális kultúra tudomány mai kérdései” című válogatáshoz. 11–16;

W. J. T. MITCHELL: A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája. Ford. BECK András. 17–30; Nicholas MIRZOEFF: A vakság kánonja. Ford. ORBÁN Katalin. 31–47; Norman BRYSON: A tekintet a kiterjesztett mezőben. Ford. VÉGSŐ Roland. 48–60; Kaja SILVERMAN: Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása. Ford. KIS Anna. 61–85; Mieke BAL: Vizuális eszszencializmus és a vizuális kultúra tárgya. Ford. CSAKY Marianne. 86–112.

SZÖNYI György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyomány-alapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATE Press, 2004.

### 2005

BACSÓ Béla: „Érzéki ráeszmélés” és a kifejezés megértése. Mit értünk, amikor látunk valamit? *Enigma*, 12. 46. 2005. 66–76.

BÁN András: Vizuális antropológia vs. vizuális kultúra. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 8. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=393> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HERBERT, James D.: Vizuális kultúra / Visual Studies. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 7. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=335> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: Vizuális kultúrák. A kezdetekről. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 1. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=24> (letöltés ideje 2013. október 10.).

MITCHELL, W. J. T.: Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra kutatás. Ford. HORNYIK Sándor. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra* rovata, 1. 2005. 4. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=168> (letöltés ideje 2013. október 10.).

MOXEY, Keith: Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Ford. FERENCZ Judit. *A Magyar Építőművészet Vizuális Kultúra*

rovata, 1. 2005. 5. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231> (letöltés ideje 2013. október 10.).

TURAI Hedvig: Holocaust és vizuális kultúra. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 1. 2005. 3. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=119> (letöltés ideje 2013. október 10.).

## 2006

DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalma*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám, 2006.

ELKINS, James: Mi a Visual Studies? Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 15. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=619> (letöltés ideje 2013. október 10.).

FRIEDBERG, Anne: Virilio képernyője. Egy metaforikus jelenség a technológiai konvergencia korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 16. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=620> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORÁNYI Attila: Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 11. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> (letöltés ideje 2013. október 10.).

SCHADE, Sigrid: Amikor a művészettörténet vezető tudománya akar lenni. Piruettek a „pictorial turn” körül. Ford. BUBRYÁK Orsolya. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 14. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=575> (letöltés ideje 2013. október 10.).

STAFFORD, Barbara: Vizuális pragmatizmus egy virtuális világ számára. Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 10. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=461> (letöltés ideje 2013. október 10.).

VARGA Tünde: Vizuális? Populáris? Kultúra? In: *A kultúra átváltozásai*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–JENEY Éva. Budapest, Balassi, 2006.

Vizuális Kultúra Kérdőív (David Norman RODOWICK A vizualitás paradoxonai és Martin JAY A vizuális kultúra viszontagságai című írásai). Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 2. 2006. 12. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=520> (letöltés ideje 2013. október 10.).

## 2007

CARTWRIGHT, Lisa: A film és a digitális világ a vizualitás tudományában. A filmtudomány a konvergencia korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 18. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=729> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: Képháború? A Sivatagi Vihartól a háborús pornóig. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 20. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=812> (letöltés ideje 2013. október 10.).

HORNYIK Sándor: A képi fordulat és a kritikai ikonológia. *Balkon*, 15. 11–12. 2007. 7–9.

MITCHELL, W. J. T.: A képi fordulat. Ford. HORNYIK Sándor. *Balkon*, 15. 11–12. 2007. 2–6.

MITCHELL, W. J. T.: A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában. Ford. HORNYIK Sándor. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 19. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783> (letöltés ideje 2013. október 10.).

PERENYEI Monika: Tekintetek keresztútjében. A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 19. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=784> (letöltés ideje 2013. október 10.).

TIMÁR Katalin: Mi a vizuális kultúra? A *Magyar Építőművészet* Vizuális Kultúra rovata, 3. 2007. 17. Lásd <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=676> (letöltés ideje 2013. október 10.).

## 2008

MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája. Válogatott írások*. Szerk. SZÖNYI György Endre–SZAUTER Dóra. Ford. SZÉCHE-

NYI Endre–ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa–LÁSZLÓ Zsuzsa–HORVÁTH Gyöngyvér–TÓTH Zsófia Anna–OROSZLÁN Anikó–MILIÁN Orsolya–RAJNAI Judit–DRAGON Zoltán. Szeged, JATE Press, 2008.

### 2009

DRAGON Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában. *Apertúra*, 4. 4. 2009. Lásd <http://apertura.hu/2009/tel/dragon> (letöltés ideje 2013. október 15.).

HORNYIK Sándor: Újra testet öltő kép. Képtudomány a képi fordulat után. *Új Művészet*, 20. 2009. 1–2. 62–69.

MANOVICH, Lev: Az adatbázis mint szimbolikus forma. Ford. Kiss Julianna. *Apertúra*, 4. 3. 2009. Lásd <http://apertura.hu/2009/osz/manovich> (letöltés ideje 2013. október 15.).

### 2010

HORNYIK Sándor: A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája. *Apertúra*, 5. 3. 2010. Lásd <http://apertura.hu/2010/tel/hornyik> (letöltés ideje 2013. október 15.).

### 2011

HORNYIK Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*. Budapest, L'Harmattan–MTA MKI, 2011.

MANOVICH, Lev: A mindennapi (médiá)élet gyakorlata. Ford. MÁTYUS Imre. *Apertúra*, 6. 1. 2011. Lásd <http://apertura.hu/2011/tavasz/manovich> (letöltés ideje 2013. október 15.).

Összeállította: Hornyik Sándor

Sándor Hornyik:

## Prisoners of the Spectacle. Ákos Birkás and the War of Images

*The Society of the Spectacle* by the Situationist intellectual Guy Debord is still one of the favourite critical tools, or theoretical concepts, of the analysis of late capitalist culture. Debord's Marxist criticism of capitalist ideology focuses on the controlling and forming of the imagination of subjected man. Of course, his theory is not essentially a visually oriented one, but his "Spectacle" has become one of the main concepts of Visual Culture Studies that has reflected – among other issues – on the so-called War on Terror and Image War, and on the Ethical Turn of contemporary aesthetics. Though, as a visually oriented scientific field, Visual Culture Studies somehow remains the "prisoner" of its own insights and is quite blind to the new ethical issues of post-Marxist philosophy.

This essay revolves around the notion of Spectacle and tries to interpret how this notion permeates Visual Culture Studies, as well as contemporary imagery. Parallel to this theoretical survey, a case study sheds light on the everyday operation of the logic and ideology of the Spectacle. In 2005, Ákos Birkás (1941–) represented on one of his painting the so-called Hooded Man of Abu-Ghraib, a tortured Arab prisoner accused of terrorism. Birkás, a former Hungarian neo-avantgarde and trans-avantgarde artist, turned to figurative, political painting combining personal (snapshots) and global medial images at the turn of the Millennium. Besides, he also reflected theoretically on his own painterly and intellectual position as a post-socialist artist living in Hungary. In 2012, he made an exhibition that borrowed its title from Jacques Rancière and investigated the relationship of imagery and theory, visual and verbal representations. Interpreting Birkás's painting and his visual culture the essay attempts to reveal how a post-socialist artist seeks to use a classic medium (oil painting) to deal with contemporary issues of art and politics.

*Keywords:* visual culture, spectacle, post-socialist art, postmarxist philosophy, image war, war on terror



Timár Katalin

## Abolition du travail aliéné<sup>1</sup>

*A munka értelmezése és funkciója a kultúratudományok  
nézőpontjából (Csákány István: Szellemtartás)*

If hard work were really such a great thing,  
the rich would have kept it all to themselves.  
(szakszervezeti aktivista)

Dolgozz ingyen,  
vagy végezz olyan munkát,  
amit ingyen is elvégeznél.  
(Sugár János: *Fényűjság*, 1993, részlet)

Timár Katalin PhD  
Művészettörténész, kurátor  
PTE Művészeti Kar Művészettörténet  
és Elmélet Tanszék, Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti Múzeum  
Kutatási területe: posztstrukturalizmus,  
művészet és gazdaság, társadalmi nemi  
szerepek, historiográfia, kurátorság  
E-mail: timar@ludwigmuseum.hu  
Website: www.ludwigmuseum.hu,  
www.art.pte.hu

Katalin Timár PhD  
Art historian, curator  
Department of Art History and Theory,  
Faculty of Music and Visual Arts, PTE,  
Pécs; Ludwig Museum – Museum of  
Contemporary Art, Budapest  
Research field: poststructuralism, art  
and economy, gender, historiography,  
curatorship

Csákány István szereplése a 2012-es kasseli Documenta (13)-on<sup>2</sup> sokak számára a rég várt fordulópontot jelentette a magyar képzőművészet nemzetközi jelenlétének és elismertetésének korántsem megpróbáltatásoktól mentes legújabb kori történetében. A hatalmas méretű installáció elrendezése is mély benyomást keltett nemcsak a rendelkezésére álló tér,<sup>3</sup> hanem a művet körülvevő művészek vonatkozásában is. William Kentridge szintén impozáns, több médiumot is felhasználó animációs installációja, vagy Clemens von Wedemeyer 3-csatornás videója mind tartalmilag,<sup>4</sup> mind pedig a nemzetközi szcénában elfoglalt helyük presztízse okán, valamint a figyelem-gazdaság szempontjából megfelelő kontextust szolgáltatott Csákány munkájához.<sup>5</sup> Emellett szinte eltörpült Csörgő Attila jelenléte a Karlsruhei parkban felállított egyik kerti (eredeti funkcióját tekintve szerszámtároló) faházba delegált installációjával.

<sup>1</sup> Tom McDONOUGH: "The Beautiful Language of My Century": Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945–1968. Cambridge, Massachusetts–London, England, MIT Press, 2007. 17.

<sup>2</sup> Documenta (13), Kassel, több helyszínen, 2012. június 9–szeptember 16., művészeti igazgató Carolyn Christov-Bakargiev.

<sup>3</sup> Az úgynevezett Kulturbahnhof északi, felújítatlan, eredetileg valószínűleg a vonattal érkező vagy azzal távozó áruk raktározására használt szárnyáról van szó.

<sup>4</sup> Kentridge esetében inkább a munka, von Wedemeyer művénél pedig a történelmi emlékezet tematikája volt az, amelyik Csákány művével szellemi rokonságot mutatott.

<sup>5</sup> A magyar szóhasználatban is régóta elterjedt, hogy a műalkotás szinonimájaként használjuk a „munka” kifejezést. Jelen írásban annak témája miatt ez némi zavart is okozhat, de amennyire meg tudom ítélni, a kontextusból egyértelműen kiderül, hogy mikor használom a „munka”-t a műalkotás szóval rokon értelemben, és mikor „az ember céltudatos termelő tevékenysége” értelmében. Lásd <http://www.szokincshalo.hu/szotar/?qbetu=m&qsearch=&qdetail=7589> (letöltés ideje 2013. július 18.).

A *Szellemtartás* (*Ghost Keeping*, 2012) címet viselő mű<sup>6</sup> egy, az emberi léptéknél valamivel nagyobb méretű varroda belsejét jeleníti meg, fából kifaragva. Jól tudjuk, Csákánynak nem ez az első ilyen, fából készült, nagyméretű installációja. 2010-ben mutatta be a *Bernsteinzimmer* című munkáját *A képzelet tudománya* című kiállításon.<sup>7</sup> Ezen munkamódszer egyik, technikai értelemben vett előzményének tekinthetjük az Ernst Múzeumban 2008-ban kiállított, több termet is betöltő, szintén fából készült installációját (*The Choreography of the Mountain*, 1. kép),<sup>8</sup>



1. kép. Csákány István: A hegy koreográfiája, 2008, installáció, 3,9×5,3×7,8 m

illetve 2009-ben a Műcsarnokban bemutatásra került *This Is a Terrace* című művét (2. kép),<sup>9</sup> bár ez utóbbi kevésbé valamiféle „színpad” állításának szándékát tükrözi: úgy tűnik, hogy ez a nagyméretű faépítmény transzponálható lenne és valódi erkélyként/teraszként is funkcionálhatna.

Csákány művészi érdeklődési körének egyik részét tehát a tér színpadszerű belakásának kérdései adják, másik fontos témája a munka problematikáját feszegeti; a kettő között persze átfedések figyelhetők meg, épp a kasseli installáció a legjobb példa erre. Bár közvetlenül nem a munka áll a *Talpra állítás* (2008, 3. kép), illetve *A holnap dolgozója, bevetési ruha* (2009, 4. kép) című műveinek fókuszában, nehéz lenne a témát a művek értelmezése során figyelmen kívül hagyni. *A holnap dolgozója* esetében a címben szereplő megnevezés mellett kínálja magát a párhuzam a szocializmus korabeli köztéri szobrászattal, különösen a Lenin-szobrok ülő alakot ábrázoló formai megoldásaival. Én magam ezt a hiányzó munkás alakjával kapcsoltam össze;<sup>10</sup> a szobor abban az értelemben realista, hogy okkal hiányzik belőle az emberi alak, mivel egy bevetésre váró tűzoltó ruháját jeleníti meg. Ám a cím mégis a munkás (dolgozó) alakját idézi meg, illetve annak hiányát, ami a munka, illetve a kapitalizmus posztfordista (vagy mondhatjuk, globalista) felfogásában egy nagyon is releváns felvetés. A marxi értelemben vett munka, illetve termelés a neoliberális gazdaságpolitika és a globalizáció térnyerésével – és később hegemóniájával – egyes felfogások szerint eltűnt, mások szerint átalakult az úgynevezett „nyugati

<sup>6</sup> A Documenta (13) *Guidebook*-jában *The Sewing Room* címen szerepel a mű (Documenta [13] *Guidebook*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2013. 340), míg Csákány saját honlapján a *Ghost Keeping* elnevezést használja (lásd <http://www.csakanyistvan.hu>, letöltés ideje 2013. október 15.). Érdekes adalék a magyar képzőművészek nemzetközi jelenlétének vonatkozásában, hogy a honlap kizárólag angol nyelven olvasható, magyar változata nem készül.

<sup>7</sup> Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2010. április 29–június 27., kurátor Somogyi Hajnalka.

<sup>8</sup> *Lenmechanika*, Ernst Múzeum, 2008. július 10–augusztus 31., kurátor Fenyvesi Áron.

<sup>9</sup> *Aviva Képzőművészeti Díj 2009*, Műcsarnok, 2009. szeptember 3–szeptember 16., kurátor Petrányi Zsolt.

<sup>10</sup> TIMAR Katalin: *Félreérthetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény*. Kiállítási füzet. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2010. 2–3.

világban”. Abban az értelemben eltűnt, hogy a fizikai, gyáripari munka kikerült (a dezindusztrializáció, illetve az *outsourcing* révén) a harmadik világ országaiba (Kína, Délkelet-Ázsia, újabban Brazília stb.). Abban az értelemben átalakult, hogy a szolgáltatóipar nagy része ma gyakorlatilag fizikai munkát jelent (ápolás, takarítás, ki- és felszolgálás stb.). Ami azonban valóban teljes mértékben átalakult és megváltozott, az a munka, illetve a munkások szervezésének rendszere. A szolgáltatóiparban a – fordista munkamegosztáson alapuló – gyáripárhoz képest a dol-



2. kép. Csákány István: Ez egy terasz, 2009, fa, égő, 5,87×4,5×3,42 m

gozók atomizáltak jelen, a munkavállalás leggyakrabban nem szervezeten, csoportosan történik, hanem egyénileg.<sup>11</sup> Ez a szervezeten fellépő munkások osztály érdekérvényesítését lehetetlenné teszi. A munkások érdekvédelme nem véletlenül csökkent riasztó mértékben az elmúlt években, egy-két évtizedben, és ebben az összefüggésben nem véletlenül nyertek teret az 1990-es években az utcákon megnyilvánuló antiglobalista megmozdulások.<sup>12</sup>

Ami a *Talpra állítás* című művet illeti, ott részben a fizikai munka aktuális elvégzését jeleníti meg Csákány. A nyomaton egy munkás szobrának elhelyezését ábrázolja, ahol a fametszés technikájának révén az élő alakokat ugyanarra az ábrázolási szintre helyezi, mint magát a szoborét, mely egyébként szintén egy munkást jelenít meg (talán épp ezért is olyan kézenfekvő, hogy a szobor és a szobrot állító emberek egyforma képi minőségben láthatók).

A nagyméretű fametszet elkészítése – hasonlóan a többi, fából faragott installációhoz, különösen pedig a *Szellemtartáshoz* (5. kép) – kifejezetten fizikai munkát igényel, mely így

<sup>11</sup> Kathi Weeks szerint a munka egyébként is egy privát jellegű, egyéni szerződésen alapuló kapcsolatot hoz létre munkaadó és munkavállaló között. Lásd Kathi WEEKS: *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Duke University Press, 2011. 3–4.

<sup>12</sup> Lásd Alice Creischer és Andreas Siekman *Streik* (2005) című művét, Generali Foundation (Bécs) gyűjteménye (Itsz. GF 0030721.00.0-2006).

részben maga is megismétli a fáradságos, testi igénybevétellel járó munkát, mintegy „eljátszva”, performálva azt.<sup>13</sup>

A performativitás azonban épp a munka viszonylatában vet fel egy nagyon fontos kérdést ezekkel a művekkel kapcsolatban, mely több, egymással épp a művészi munka révén összekapcsolódó téma közös fókuszában áll. Az egyik ilyen téma az úgynevezett relációesztétika kritikai megközelítésének is az egyik sarkalatos problémája; a másik pedig a kortárs képzőművészet kommercializálódásával függ össze.<sup>14</sup> Nicolas Bourriaud könyve,<sup>15</sup> illetve annak egymással is vitatkozó kritikái<sup>16</sup> is kiemelik a relációesztétika<sup>17</sup> kategóriájába sorolt művek egy részének kérdéses viszonyát a művészi munka és a művész mint *brand* vonatkozásában.<sup>18</sup> Ez a folyamat részben ellentétes azzal, részben pedig egyenes következménye annak, amit a konceptuális művészet és a minimalizmus a „túljátszás”, a túlzott azonosulás (*overidentification*) révén kritikailag elindított körülbelül ötven évvel ezelőtt,<sup>19</sup> nevezetesen hogy a művészeti tárgy akkor is művészet marad, ha azt tömegtermelésnek látszó formában hozzák létre, vagy csak – matematikailag leírható, megtervezhető – instrukcióként létezik, ahol a tárgy fizikai értelemben vett létrehozójának kiléte ismeretlen marad (amit Marina Vishmidt egyenesen az *outsourcing* példájaként említ<sup>20</sup>). Vishmidt szerint „a konceptuális művészet által népszerűsített nominalista gesztus egybeesett, sőt megerősítette azt a hangsúlyt, melyet a »posztfordizmus« helyezett a termelés két motorjára, az információra és a szubjektivitásra”.<sup>21</sup> Vishmidt

<sup>13</sup> „Eljátszás” (angolul *enactment*) alatt egy olyan, alapvetően traumatikus cselekvést értek, melyet később újra lehet játszani (angolul *reenactment*), épp a trauma feloldásának érdekében. Performálás alatt valójában nem a kérdéses dolog „előadását” értem; a kifejezést a performativitás igéjeként használok az austini értelemben, azaz egy olyan beszédaktus megnevezéseként, amelyik a kimondás által hajt végre (performál) egy cselekvést. Austin visszatérő példája a házasságkötés, ahol az igen kimondása által performálódik a házasság létrejötte. Lásd John L. AUSTIN: *Tetten ért szavak*. Ford. PLÉH Csaba. Budapest, Akadémiai, 1990.

<sup>14</sup> Lásd Karen VAN DER BERG–Ursula PASERO: Large-scale Art Fabrication and the Currency of Attention. In: *Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Eds. Maria LIND–Olav VELTHUIS. Berlin, Sternberg Press–Stockholm, Tensta Konsthall, 2012. 153–181. A tanulmány komplex vizsgálatát adja a címében megjelölt témának, de az alábbiakban kizárólag azokat a tényezőket említem, melyek a munka vonatkozásában fontosak, vagy jelentenek újdonságot a korábbi művészeti munka felfogásához és a munkamegosztáshoz képest.

<sup>15</sup> Nicolas BOURRIAUD: *Relációesztétika*. Ford. PÁLFI Judit–PINCZÉS Bálint. Budapest, Műcsarnok, 2007.

<sup>16</sup> Claire BISHOP: Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 2004. Fall. 51–79; Liam GILLICK: Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October*, 2006. Winter. 95–107; Stewart MARTIN: Critique of Relational Aesthetics. *Third Text*, 21. 2007. 4. 369–386; FEHÉR Dávid: Relációesztétika és deejaying. *BUKSZ*, 22. 2010. 2. Nyár. 116–120. Köszönöm Hornyik Sándornak, hogy felhívta a figyelmemet Fehér Dávid írására.

<sup>17</sup> A relációesztétika olyan, kortárs művek teoretizálására született fogalom, amely nem ezen művek tárgyasult mivoltát tekinti az elemzés tárgyának, hanem azokat az adott művek nézőivel létrejövő kapcsolatokat, melyek során a mű létrejön. Ez a művészet sokban kapcsolódik a performativitáshoz, de a performanszművészethez, valamint a társadalmilag elkötelezett, politikai művészetéhez is.

<sup>18</sup> A posztfordista munkással (alkalmazottal) szemben támasztott egyik követelmény épp „saját magának mint *brand*nek a folyamatos újraalakotása”. Lásd WEEKS 2012. i. m. 72.

<sup>19</sup> Természetesen Duchamp tevékenysége itt is fontos előzménye ezeknek a fejleményeknek, bár van der Berg és Pasero ezt nem fogadja el.

<sup>20</sup> Marina VISHMIDT: Situation Wanted: Something about Labour. *Afterall*, 2008. 19. Autumn/Winter. 21–34: 27. A saját alkotói kéz szempontjából érdekes megfigyelni az 1970–1980-as évek performansz és fotó alapú művészetében azt a jelenséget, hogy néhány képzőművész kifejezetten nem saját maga készítette képeit, melyeknél néha tudjuk, hogy ki volt a fotós, illetve a nagyítás készítője, mások esetében pedig látjuk az önkilövő jelenlétét, mely hangsúlyossá teszi a művész „sajátkezűségét”. (Az első változatra példa Hajas Tibor, a másodikra Robert Mapplethorpe, a harmadikra Cindy Sherman vagy Gillian Wearing.)

<sup>21</sup> „...the nominalist gesture popularized by Conceptual art was found to coincide with, if not affirm, the »post-Fordist« emphasis on information and subjectivity as engines of production.” VISHMIDT 2008. i. m. 22.



nem tér ki erre, de számomra logikus a következtetés, hogy ezen szubjektívitas eminens megtestesítője pedig épp a kreatív művész.<sup>22</sup> Ennek jelentősége a kultúra és a kreatív ipar – elsősorban a gazdasági és politikai hatalom képviselői által propagált – szerepével kapcsolható össze, amikor magában a nonprofit szektorban is a kreativitás mércéjévé épp a kereskedelmi értelemben vett siker vált, teljesen háttérbe szorítva a művészetet intellektuális és tartalmi funkcióit.

Ezzel párhuzamosan zajlott az a folyamat, melyet Karen van der Berg és Ursula Pasero is említ.<sup>23</sup> E narratíva szerint épp a művészet fogalmának átalakítása érdekében változott meg a művészeti alkotó tevékenység, illetve a produkció helyszíne, a művészek maguk mögött hagyták a műtermüket, és a természetben (land art) vagy pedig a városi köztereken (kritikai köztéri művészet) kezdtek el tevékenykedni, állandó és efemer műveket, különféle intervenciókat létrehozva. A „nagy méretű projektek közterén való megjelenése” azzal is magyarázható tehát, hogy „egy részt megakadályozzák a művészet marginalizálódását, másrészt hogy egy új fajta figyelemben részesüljenek”.<sup>24</sup>

Van der Berg és Pasero két évig tartó kutatásban vizsgálta a nagy méretű installációk/alkotások létrejöttének körülményeit, okait és következményeit. Számtalan interjút készítettek a képzőművészeti szcéna különböző pontjain, szegmenseiben működő művészekkel, kurátorokkal, galeristákkal, *dealerekkel*, produkciós vezetőkkel és kivitelezőkkel, „aminek során a tudás művészi formáinak átalakulására, a produkciós folyamatok állandó újrakonfigurálására, és végül a gazdasági kapcsolatok átrendeződésére utaló nyomokat” találtak; szerintük ezek „olyan témák, melyeket a művészeti diszkurzus csak nagyon ritkán érint”.<sup>25</sup> Van der Berg és Pasero szerint annak, hogy ezek a nagy méretű művek ennyire elterjedté váltak az utóbbi időben, az egyik legfontosabb oka magának a „művészeti mezőnek”<sup>26</sup> az 1980-as évek óta tapasztalható, egyre nagyobb mértékű növekedése. Itt a növekedést természetesen nemcsak fizikai-mennyiségi, hanem elsősorban gazdasági értelemben használja a szerzőpáros.

Ez az új fajta „monumentalizmus”<sup>27</sup> tehát nemcsak a figyelem generálásának új módját teremti meg, hanem – legalábbis a képzőművészet eddigi megszokott menetéhez képest – új



3. kép. Csákány István: Talpra állítás, 2008, fametszet, ed. 1/5, 111x160 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

<sup>22</sup> Kathi Weeks is megjegyzi, hogy a posztfordizmusban, különösen pedig a szolgáltatóiparban bizonyos tulajdonságok és készségek váltak nélkülözhetlenné, mint például az egyénnek a munkához való hozzáállása és érzelmi állapota, az empátia, a kommunikáció. WEEKS 2012. i. m. 70. Ha jól megnézzük, ezek egy képzőművész munkájában is elengedhetetlen elemek.

<sup>23</sup> VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 159.

<sup>24</sup> Uo. 160.

<sup>25</sup> „...during the course of these interviews, we found indicators for a hidden reorganisation of artistic forms of knowledge, for a gradual reconfiguration of production processes, which is an issue rarely tackled in art discourse, and finally, for a shift in economic relations.” Uo. 156.

<sup>26</sup> Ez a szófordulat egyben utalás Pierre Bourdieu elméletére, akinek munkássága a művészet és munka/gazdaság témájában tevékenykedő legtöbb szerző számára kiindulási pontot jelent.

<sup>27</sup> VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 157.



munkaszervezési körülményeket is igényel, mely újfajta finanszírozást, újfajta munkamegosztást, és újfajta – gyakran akár százas nagyságrendű alkalmazottat is foglalkoztató – „vállalati” struktúrát vonz magával.<sup>28</sup> Ezzel a munkaszervezési módszerrel „ezek a stúdiók a kulturális ipar szervezeti formáihoz igazodnak”,<sup>29</sup> és így szemben állnak olyan értékekkel – mint például a kollaboráció, a részvétel, a közösségi művészet, a tudás formáinak megosztása, „poszt-produkció”<sup>30</sup> stb. –, amelyek a kortárs képzőművészetben épp az utóbbi tíz-tizenöt évben váltak fontossá és központivá.<sup>31</sup> A kulturális ipar mellett van der Berg és Pasero hangsúlyosan említi a kreatív ipart, azaz a divatot és a filmet.<sup>32</sup> Épp ebben a vonatkozásban lehet jelentősége annak, hogy Csákány installációjának egyik része épp egy tervezők által megalkotott munkásruha-bemutató, mely ugyanakkor – részben stílusuk, részben pedig funkciójuk okán – nem olyan ruhából áll, amelyekbe a varrodai munkások öltöztek, hanem inkább a szerelők. Itt felmerül a gender kérdése, melyre a későbbiekben még kitérek.

A gazdasági vállalkozás mintájára működő művészi stúdióban folyó munka, illetve a közönség elé kerülő művet jegyző művész szerepei (részben ő a vállalat vezetője, irányítója, részben pedig a mű koncipiálója, szerzője) jól mutatják a művész funkciójának utóbbi évtizedekben tapasztalható átalakulása folyamatát, mely épp a művészi munka megváltozásával járt együtt.<sup>33</sup> A szerző funkciója<sup>34</sup> nemcsak a barthes-i értelemben véve alakult át,<sup>35</sup> hanem a munka viszonylatában is. Amikor Walter Benjamin az alkotóról mint termelőről beszél,<sup>36</sup> akkor az értelmiségi munkát és létezést a munkás és a tőkés közé helyezi el, amennyiben az értelmi-

<sup>28</sup> Ezen alkalmazottak jó része maga is képzőművész, aki vagy a karrierje elején áll, vagy kevésbé sikeres pályát mondhat a magáénak. Az utánpótlás azonban folyamatosan biztosított, lásd Gregory SHOLETTE: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London, Pluto Press, 2011.

<sup>29</sup> VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 158.

<sup>30</sup> Lásd Nicolas BOURRIAUD: *Utómunkálatok*. Ford. JANCÓS Júlia. Budapest, Műcsarnok, 2007.

<sup>31</sup> A munkaelmélet egyébként hangsúlyozza, hogy a munka/munkás szempontjából nézve a legfontosabb kérdés nem is a tulajdonviszonyokra irányul, hanem sokkal inkább a munkaszervezés módjára. Ebben a kérdésben azonban a létező kapitalizmus semmiben sem különbözik a létezett szocializmustól.

<sup>32</sup> VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 163.

<sup>33</sup> Marina Vishmidt említi Jeff Wall egy 2006-os előadását, melyben Wall arról beszél, hogy a kortárs művészetben Andy Warhol követői a Factory példáján okulva különböző intézményeket utánoztak tevékenységükkel (kutatóintézetet, műzeumi osztályt, archívumot, *community service organization*). Wall szerint ezek a mimetikus utánzatok még mindig a művészet intézményén belül működtek. VISHMIDT 2008. i. m. 21. Véleményem szerint az újabb példák viszont inkább azt bizonyítják, hogy a gazdaság vonatkozásában egyáltalán nincs szó mimézisről, hanem sokkal inkább létező gazdasági társaságok strukturális modelljeinek átvételéről.

<sup>34</sup> Lásd Michel FOUCAULT: What Is an Author? In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. BOUCHARD. Cornell University Press, 1977 (magyarul Michel FOUCAULT: Mi a szerző? Ford. ERŐS Ferenc–KICSÁK Lóránt. In: Michel FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. SUTYÁK Tibor. Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 2000. 119–145); Robert SCHOLÉS: The Humanities, Criticism, and Semiotics. In: *Uő: Semiotics and Interpretation*. New Haven–London, Yale University Press, 1982. 1–16; Craig OWENS: From Work to Frame, or, Is There Life After “The Death of the Author”? In: *Beyond Recognition: Representation Power, and Culture*. Eds. Scott BRYSON et al. Berkeley, Los Angeles–London, University of California Press, 1992. 122–139.

<sup>35</sup> Roland BARTHES: *La mort de l’auteur*. Paris, Seuil, 1994 (magyarul Roland BARTHES: A szerző halála. Ford. BABARCY Eszter. In: Roland BARTHES: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 50–55).

<sup>36</sup> Walter BENJAMIN: Az alkotó mint termelő. Ford. PÓR Péter. In: Walter BENJAMIN: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 759–780. Érdekes adalék, hogy a gazdasági társaságként működő stúdiók névadó művészei gyakran foglalkoztatnak fiatalabb – egyetemista vagy kezdő – művészeket, akikkel így a viszonyuk semmiben sem különbözik a kapitalista/alkalmazott hierarchikus és kizsákmányoláson alapuló kapcsolatától. Ugyanakkor a nonprofit és a for-profit szektor között tovább nő a szakadék, mert a kezdő művészek olyan tudást sajátíthatnak el ezekben a műtermekben, melyek megtanulására nincs módjuk az alulfinanszírozott és tanári létszámát tekintve is szegényes művészeti felsőoktatásban. Ez utóbbit lásd VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 173.

ségi (vagy művész) maga rendelkezik a „termelőeszközeivel” (azaz tudásával), akárcsak a tőkés, de ezt áruba kell bocsátania, hogy a saját újratermelését biztosíthassa. Benjamin azonban azt tanácsolja az értelmiségieknek és a művészeknek, hogy – és írásának címe is ezt sugallja – az ebben a kettősségben rejlő ambivalenciát a munkások oldalán való kiállással oldják fel, ami egyben lehetővé teszi a „helyes tendencia” szerinti művek létrehozását is.

A művész és az értelmiségi, illetve a munkás közötti párhuzamként – mintegy Benjamin nézeteit kiegészítve – két megállapítást is lehet tenni. Az egyik arra a paradoxonra világít rá, miszerint azok a tulajdonságok és értékek, amelyek a művészi munkát jellemzik, azaz a képzelet, az egyediség, a kreativitás és az alkalmazkodás képessége (a híres/hírhedt posztfordista flexibilitás<sup>37</sup>) mára már minden munkaterületen kívánatos, sőt elengedhetetlenné váltak, így szüntette meg a művészi és a „közönséges, hétköznapi” munka közötti különbséget, melyet már kizárólag csak gazdasági és intézményi értelemben lehet fenntartani.<sup>38</sup> A másik megállapítás a marxista elemzés logikája szerint az elidegenedés kérdéseire vonatkozik. A művész (vagy a „szerző”) olyan tárgyakat, *produktumokat* hoz létre, amelyek elkészültük idején kereskedelmi forgalomba kerülnek, és ezáltal semmiben sem különböznek egy bármilyen más árucikk termelésének végeredményétől.<sup>39</sup> Posztmarxista terminussal élve ez a termelés szimbolikus értéket hoz létre, amelynek haszna vagy egyáltalán nem, vagy csak részben lesz a termelőé, azaz a művészé.

Ezt a gazdasági jellegű elidegenedést felerősíti egy másik, párhuzamos folyamat, amelynek során az elkészült mű nyilvánosságra kerülésének pillanatában kikerül az alkotó értelmezési fennhatósága alól, aki a későbbi interpretációt csak nagyon kis mértékben képes aztán befolyásolni.<sup>40</sup> Az elidegenedés velejárója az autentikusság elvesztése, ami részben fájdalmas önvizsgálatra készíti a 18. század végén, 19. század elején kialakult művészfogalommal operáló művészeket és kurátorait, elméletíróikat, mivel a művészek saját személyiségük mű-



4. kép. Csákány István: A holnap dolgozója, bevetési ruha, 2008, beton, acél, üvegszál, farmerszövet, epoxy festék, kabát és szék, 400 kg, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Gyűjteménye

<sup>37</sup> Kathi Weeks szerint épp a munka flexibilissé válása eredményezte többek között a manapság egyre szélesebb rétegek, azaz a középosztály és az értelmiség számára jól ismert prekariátust. WEEKS 2012. i. m. 76. Bár a prekariátus szakirodalmában a művészeti szcénán belül hatalmas, az egyik legérdekesebb a prekariátust a művészeti önszerveződéssel kapcsolja össze. Lásd Sönke GAU–Katharina SCHLIEBEN: *Work to Do! Self-Organisation in Precarious Working-Conditions*. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2009.

<sup>38</sup> VISHMIDT 2008. i. m. 30.

<sup>39</sup> Fontos szempontja lehet a munka elemzésének az a tény, hogy a munka definíciója (lásd 5. jegyzet) a munkának mintegy feltételeként határozza meg a termelést, a produkciót, illetve a produktumot. Ezzel is szembeállításra kerül a művészi, azaz immateriális és a hétköznapi értelemben vett munka.

<sup>40</sup> Vishmidt mind a termelő, mind pedig a művészi munkához kapcsolódó elidegenedést, „a tevékenység társadalmi következményeitől való megfosztás”-ban látja. VISHMIDT 2008. i. m. 29.

vészetükbe való beemelésének és megjelenítésének folytonosságával épp művészetük autentikusságát kívánták volna biztosítani. Ez azonban nemcsak a munka folyamán megjelenő elidegenedés, hanem a reprezentáció-elmélet utóbbi harminc-negyven évben tapasztalt fejleményei miatt is kérdésessé, illetve lehetetlenné vált. Az autentikusság elvesztése ugyanakkor *piacot* is teremt az autentikussággal kereskedők számára,<sup>41</sup> akik épp ennek hiánya révén árulhatják műveiket, és ezáltal saját magukat is az autentikusság megjelenéseiként és letéteményeseiként.

Az elidegenedés problémájának, illetve a művészi munka termelő jellegének radikális kritikája jelenik meg a szituacionistáknál is (amire már ennek az írásnak az elején a címmel is utaltam). Éppen ötven évvel ezelőtt, 1963-ban festette rá Guy Debord Giuseppe Pinot Gallizio egyik „ipari festményére”<sup>42</sup> hatalmas, gesztus jellegű betűkkel a festmény eredeti címét: *Az elidegenített munka eltörlése*. Ahogy Tom McDonough is megállapítja, Debord ezzel a hozzáadott felirattal részben még jobban kiemelte a mű eredeti mondanivalóját, részben pedig kifejezte tiszteletét Pinot-Gallizio projektuma előtt, aki „az egyedi műtárgy értékét próbálta meg az »iparosítás« által devalorizálni (a műtermet egyfajta warholi gesztus révén gyári futószalaggá változtatni).”<sup>43</sup> A kritika itt tehát kettős, és részben önellentmondásos is. A festményt az ipari termelés produktumaként akarja láttatni, azaz a burzsoá művészfogalmat (mely a humanista hagyományban gyökerezik) épp a kapitalizmus nagyon is vitatott és rengeteget bírált technológiájával, a fordista termelési metódus (a futószalag) felemlítésével, felhasználásával próbálja meg kikezdeni.

A fentiekén kívül Csákány installációja egy további fontos kérdést is érint, mely szintén egyszerre társadalmi és művészeti (bár a művészet természetesen felfogható a társadalmi kommunikáció sajátos formájaként is). Ne felejtjük el, hogy az installáció nem egy tetszőleges munkahelyet, üzemet jelenít meg, hanem egy nagyon is konkrét helyszínt, mégpedig egy varrodát annak számtalan konnotációjával. Az, hogy a munkások vagy az ő társadalmi beágyazottságukra való utalások hiányoznak a „képből”, (legalább) két, némileg eltérő olvasatot tesz lehetővé. A gyár lehet egy úgynevezett *sweatshop*<sup>44</sup> valahol Délkelet-Ázsiában, vagy akár New York bizonyos környékein;<sup>45</sup> ekkor az utalások és az értelmezések inkább a globalizáció vonatkozásainak elemzése irányában hatnak. Ha az üzem(-részlet) azonban valahol Európában, esetleg épp Magyarországon található, akkor részben felmerülhet a kapitalizmus hazai történetének sajátos menete, a magyar textil- és feldolgozóipar rövid agóniát követő kimúlása, ami a rendszerváltás egyik veszteségeként tartható számon. Azonban ne feledkezzünk meg épp azokról, akiket a szocializmus kori magyar ipar összeomlása a legsúlyosabban érintett: azok a munkások – elsősorban nők –, akik más, használható képzettség és tudás nélkül a hirtelen munkanélkülivé váló tömeg méretét növelték.

Bár a klasszikus marxizmus nem beszél külön a női munkásról (mivel a marxizmus osztályfogalma sem „gender-érzékeny”), az már a feminista mozgalom megjelenése óta nem kérdés többé, hogy a munka, illetve a munkahely is leírható a társadalmi nemek egyenlőtlenségének viszonyában, kezdve attól a ma már döbbenetesnek tűnő ténytől, hogy sem Marx, sem pedig az ő nyomdokain az elmúlt kb. 130-150 évben haladó más politikai elméletírók nem tartották a szervezetlen körülmények között, gyakran konkrét pénzügyi tranzakció nélkül végzett tevékenységet munkának. Itt elsősorban a házimunkára kell gondolni,<sup>46</sup> amelyet – bár

<sup>41</sup> Lásd Julian STALLABRASS: *High Art Lite: British Art in the 1990s*. New York–London, Verso, 1999. 36–43. Stallabrax egyik kedvenc példája Tracey Emin.

<sup>42</sup> Pinot-Gallizio saját meghatározása. McDONOUGH 2007. i. m. 15.

<sup>43</sup> McDONOUGH 2007. i. m. 18.

<sup>44</sup> A munkások kiszígerelésén és a rossz munkakörülményeken nyereszkesedő, tipikusan a feldolgozóiparban működő kisüzem.

<sup>45</sup> Ez talán ma már nem annyira jellemző New Yorkra. Ezúton köszönöm András Edit szíves közlését.

<sup>46</sup> Lásd erről TATAI Erzsébet tanulmányát folyóiratunk jelen számában.

megnevezésében magában hordja a „munka” szót – a valóságban nagyon sokáig maguk a nők sem a társadalmi értelemben vett munka egyik formájaként fogtak fel.<sup>47</sup>

Csákány művében ez a gender-elfogultság valójában – bár valószínűleg a művész szándékai ellenére – megjelenik. Ennek egyik formája éppen az, hogy a munkásnők láthatatlanná lesznek a műben, vizuálisan semmi nem utal rájuk mint szubjektumokra. A másik megnyilvánulása ennek épp az elsőhöz kapcsolódik, amennyiben a varrodában dolgozó nők éppúgy láthatatlanok és névtelenek, mint azok, akik magát az installációt elkészítették, így ez



5. kép. Csákány István: Szellemtartás, 2012, vegyes technika, változó méretek

a két csoport épp a munka szempontjából kerül egy szintre.<sup>48</sup> Kimondatlanul ugyan, de velük „szemben” áll Csákány, akinek nemcsak ismerjük a nevét, hanem akinek *művészi munkája* révén jött létre az installáció. A művészi munka pedig már régóta nem a kétkezi tevékenységet

<sup>47</sup> Raymond Williams a *Keywords*-ben a *work* és a *labour* szavakat is megemlíti. Érdekes, hogy ezeknek a magyarban nincs külön megfelelőjük, illetve talán az is sokatmondó, hogy angolul a *labour* egyik jelentése vajúdás, szülés, azaz egyfajta női „munka”. Raymond WILLIAMS: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford, Oxford University Press, 1983 (rev. ed.). Ez utóbbit említi Katy DEEPWELL: *Work/Labour*. In: *Arbeit\**. Exhibition catalogue. Ed. Silvia EYBLMAYR. Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 2005. 133. Érdekes megfigyelni a munka elméletében az utóbbi tizenöt-húsz évben zajló fejleményt, mely kritikailag tekint a házimunka munkaként való elfogadtatásának kérdésére részben azon az alapon, hogy így ez a munka is egy olyan kapcsolatrendszer részévé válik, melyet a kapitalista kizsákmányolás határoz meg. Az úgynevezett „poszt-munka” elmélet a munkának egy, az eddigiektől teljesen eltérő struktúráját javasolja. Lásd WEEKS 2012. i. m. A poszt-munka témájához tartozna egyébként St.Auby Tamás művészeti sztrájkja és az egyetemes alapjövédelmet követelő elképzelései, amelyek a munka és képzőművészet kapcsolatának szempontjából a legnagyobb jelentőségű „projektek” (ezeket a kérdéseket egy későbbi írásban fogom tárgyalni).

<sup>48</sup> Van der Berg és Pasero megemlíti, hogy a monumentális installációkkal szemben a filmek végefőcíme minden egyes embert, aki a film létrehozásában dolgozott, név szerint említ. VAN DER BERG–PASERO 2012. i. m. 172.

jelöli, hanem azt a szellemi aktivitást, amely adott esetben hírnevet, szimbolikus és anyagi elismertséget, újabb meghívásokat, egyfajta celebritást hoz a művész számára.<sup>49</sup>

Csákány művének címe *Szellemtartás (Ghost Keeping)*.<sup>50</sup> Ezzel az installációt, illetve annak értelmezését egyértelműen a múlthoz köti, sőt a jelent a múlt szerves folytatásának tekinti – a szellem tartása, jelenléte a múlt árnyait a mában jelenvalóvá teszi. „Kísértet járja be Európát...”, de vajon ez a kísértet megegyezik azzal a szellemmel, amelyet Csákány műve révén megidéztünk?<sup>51</sup> Milyen az a múlt, amellyel kapcsolatba kerülünk, milyen emlékezetpolitikát folytat az installáció, milyen múltfeltárást tesz lehetővé épp a – mára már a „nyugati világban” eltűnt, vagy legalábbis kiveszőfélben lévő fizikai – munka vonatkozásában? Hogyan dolgozza fel az installáció a munka és a kizsákmányolás társadalmi értelemben vett láthatatlanná válásának, de el nem tűnésének konfliktusa és ezen konfliktus esztétizálása közötti dialektikát?<sup>52</sup>

E kérdések megválaszolásában kiindulópontként szolgálhat Csákány saját maga által írt szövege, amely a Documenta (13) úgynevezett *Guidebook*-jában jelent meg.<sup>53</sup> Ebben az installáció egyfajta „időkapszulaként” jelenik meg, ahol „az idő egyszerre egy megfagyott állapotban és tapintható, testet öltött tömegként van jelen”.<sup>54</sup> Ez az egyszerre hétköznapi és freudi értelemben vett melankólia eluralja a művet és a róla szóló szöveget. Freud szerint ugyanis a melankólia abból fakad, hogy a melankolikus azonosulni és egyesülni akar a szeretett tárggyal, de az őt visszautasítja. Az ének ez az elutasítása az ego részévé válik és egyfajta moralizáló ön-lealacsonyítást eredményez.<sup>55</sup> Ebben az értelmezésben a szeretett tárgy maga a kapitalizmus, illetve annak is a mai, globális formája lenne, „aki” – mivelhogy „szeretjük” a kapitalizmust megszemélyesíteni, egyfajta ágensként látni – nem akar velünk egyesülni, aki minket visszautasít. Ezáltal válik érthetővé a kelet-európai kisebbségi érzés, melynek egyik jól ismert megnyilvánulása a „Nyugat” folyamatos idealizálása a saját „hiányosságaink” árán.

Ennek kapcsán természetesen felmerülhet a kérdés, hogy ez a szeretett és elvesztett tárgy nem épp a szocializmus lenne-e.<sup>56</sup> A munka vonatkozásában azonban épp a poszt-munka elmélete hívja fel a figyelmünket arra, hogy a szocialista rendszer megismételte, illetve – természetesen öntudatlanul – lemásolta a kapitalizmus munkához való viszonyát, azaz a munkás munkához való strukturális viszonyának szempontjából a két rendszer nem különbözik. Nem véletlen, hogy a kritikai megközelítések gyakran használják az „államkapitalizmus” megjelölést a szocializmus megnevezésére. Ebben az összefüggésben ha a szeretett tárgy a szocializ-

<sup>49</sup> Lásd uo. passim.

<sup>50</sup> Lásd 6. jegyzet.

<sup>51</sup> Kathi Weeks Jean Baudrillard-t idézi, aki szerint az a „kísértet, amelyik a forradalmi képzeletet kísérti, épp a produktivitás fantomja”. Ezt a megfogalmazást Weeks a produktivizmus kritikájaként értékeli. Jean BAUDRILLARD: *The Mirror of Production*. St. Louis, Telos Press, 1975. 17, idézet: WEEKS 2012. i. m. 81.

<sup>52</sup> Ezt a kérdést veti fel Marina Vishmidt Allan Sekulának a Documenta 11-en (*Fish Story*, 1999) és a Documenta 12-n (*Shipwreck and Workers*, 2005) bemutatott munkái kapcsán. Lásd VISHMIDT 2008. i. m. 23. Később egy újabb kérdéssel folytatja: „...what happens to the relationship between form and content when the content to some measure needs to disappear in order for the form that would visualise it to appear?” VISHMIDT 2008. i. m. 26.

<sup>53</sup> Érdekes adalék, hogy a kiadványban Csákány önmagáról írta a szöveget (bár a honlapjához hasonlóan egyes szám harmadik személyben beszél magáról), míg a legtöbb kiállító esetében ezt külső személy tette. Ebben a szövegben a *Sewing Room*ot az egyszerre látható és láthatatlan munkás emlékműveként értelmezi, ahol a kézimunka a művészet és a kézművesség közötti szoros kapcsolatot van hivatva kiemelni. Lásd 5. jegyzet.

<sup>54</sup> Documenta (13). *Guidebook*. I. m. 340.

<sup>55</sup> Lásd Douglas CRIMP: *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002. 8. 13. jegyzet, ahol Crimp Freud *Gyász és melankólia* című tanulmányára hivatkozik (magyarul lásd Sigmund FREUD: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*. Budapest, Animula, 2011).

<sup>56</sup> Köszönöm András Editnek a kérdés felvetését.



mus lenne, akkor ez pusztán egy nosztalgikus viszonyt feltételezne, míg a kapitalizmus, illetve annak jóléti változata azt a vágyott tárgyat jelenti, melyet igazán sohasem érthettünk el, mert mire nálunk is megjelent ez a társadalmi rend, már a neoliberalizmus és a globalizáció térnyerésével Nyugaton is túljutott jóléti korszakán.

A Documenta Guidebookjában a következőket olvashatjuk: „Az installáció a *munkát*, a munka termékét, valamint a hiányt *ábrázolja*, mely utóbbi fogalom állt Csákány *A holnap dolgozója* című 2009-es szobrának és a 2010-es Breuer Marcell emlékszoba című tervének középpontjában.”<sup>57</sup> Véleményem szerint itt fontos lenne különbséget tenni a reprezentáció két, egymástól némileg eltérő jelentése között. A mű a – fizikai értelemben vett – munkát valóban megjeleníti, amennyiben szinte leolvasható az elkészítésébe fektetett munka mennyisége, de nem ábrázolja a munkát, hanem „csak” annak a kapitalizmustól elidegeníthetetlen struktúráját, és azt is implicit módon. Marina Vishmidt említi Jens Haaning 1996-os művét (*Middelburg Summer*), amelynek során a kisváros peremkerületében fellelt textilgyárat egyfajta „cut-and-paste stratégiával” átszállították és üzembe helyezték a kiállítóterben.<sup>58</sup> A termelőmunka ugyanolyan feltételek mellett folyt tovább, mintha mi sem történt volna – egy kivétellel: a munkások arra a kieső időre is kaptak bért, amikor épp a látogatókkal beszélgettek. Haaning projektje a reprezentáció ábrázoló értelmében is foglalkozik a munkával, szembesítve a nézőt magukkal az élő és jelen lévő munkásokkal.

A reprezentáció és a valóság közötti kapcsolat politikája azonban a posztstrukturalista reprezentáció-elmélet kritikai megközelítését igényli. A posztstrukturalizmus – és a dekonstrukció – leszámolt a transzparens reprezentációval, és „ez kihúzta a szőnyeget azok lába alól, akik számára a dokumentarizmus instrumentális jelentőséggel bír politikai küzdelmeikben.”<sup>59</sup> Politikai küzdelemről azonban a Documenta esetében természetesen nem beszélhetünk, csak annak reprezentációjáról.<sup>60</sup>

A fenti szöveg eredetileg a munka témájának a magyar képzőművészetben való megjelenéséről szóló volna, végül a megírásakor Csákány István *Szellemtartás* című művének a kultúratudományok (*Cultural Studies*) módszertani eszközeivel végzett, kritikai olvasatává vált. A kultúratudományokat ismerői konszenzussal tartják egy roppant heterogén területnek, melyet egyfajta diszciplináris megújulási igény hívott életre, amit nagyrészt az úgynevezett nyelvi fordulat tett lehetővé. Bár ez utóbbi a filozófiából indult (Derrida, Rorty<sup>61</sup> stb.), és természetesen előzményének tekinti Wittgenstein nyelvfilozófiai munkásságát, mégis – igaz, különbözőképpen – a humán tudományok mindegyikére felforgató hatással volt. Mindennek

<sup>57</sup> Documenta (13). *Guidebook*. I. m. 340 (kiemelés T. K.). „The installation *represents work*, the products of work, as well as absence, a concept that was also the focus of Csákány's 2009 sculpture *The Worker of Tomorrow* and of his 2010 plans for a *Marcel Breuer Memorial Room*.”

<sup>58</sup> VISHMIDT 2008. i. m. 34.

<sup>59</sup> Ruth SONDEREGGER: Nichts als die reine Wahrheit? Ein Versuch, die Aktualität des Dokumentarischen mit den materialistischen Wahrheitstheorien Benjamins und Adornos zu verstehen. In: *Auf den Spuren des Realen: Kunst und Dokumentarismus*. Hrsg. Karin GLUDOWATZ. Wien, mumok, 2003. 70. Hasonlóról beszél Marina Vishmidt is: VISHMIDT 2008. i. m. 23.

<sup>60</sup> Ugyanez mondható el az Occupy-mozgalomnak a Documentára való meghívásáról és jelenlétéről.

<sup>61</sup> Jacques DERRIDA: *De la grammatologie*. Paris, Minuit, 1967 (magyarul Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. 1. Ford. MOLNÁR Miklós. Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991); Richard RORTY: *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago, University of Chicago Press, 1967. Robert S. Nelson (*Critical Terms for Art History*. Eds. Robert S. NELSON–Richard SHIFF. Chicago–London, University of Chicago Press, 1996. xiii) szerint a nyelvi fordulat mintegy „behődött” a képek hatalmán (David FREEDBERG: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989) alapuló úgynevezett képi fordulatnak (W. J. T. MITCHELL: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994), mintegy kronologikusan követve az előbbi. Véleményem szerint azonban ez a két fordulat nem egy szukcesszív „temporalitáson” keresztül kapcsolódik egymáshoz, mivel mindkettő a képiség más és más aspektusát érinti. A nyelvi fordulat – részben metaforikusan, részben pedig diszkurzív értelemben – a verbalitás szintjét, a képi pedig a vizuális réteget. A kettő pedig egymástól elválaszthatatlan.

alapját az az elképzelés adta, hogy az „ábrázolás” – legyen az képi vagy nyelvi, irányuljon a társadalomra, a történelemre, vagy egy fikcióra – egyáltalán nem transzparens, hanem különféle diszkurzusokon keresztül közvetítődik számunkra, mely diszkurzusokat mi magunk is folyamatosan alakítjuk.

Ha meg akarjuk határozni, hogy mi is a kultúratudomány, akkor kevésbé a tárgyára, mint inkább a módszertanára érdemes rákérdezni, azaz arra, hogy milyen módon, milyen módszertani eszközökkel beszél arról az adott tárgyról, amit a kultúra végtelen halmazából éppen kiválaszt magának.<sup>62</sup> Ezek az eszközök vegytiszta formában a legritkábban találhatók meg a kultúratudományokban, ahol gyakran keverednek politikai/hatalmi kérdések a vizualitással, a kultúra használatának kérdése a gazdasággal, az antropológiai felvetések a szubkultúrák működésével stb. Ez egybevág azzal a folyamattal, amely a kortárs képzőművészetben is lejátszódott, illetve napjainkban is tart, hogy a művészek magukra társadalmi lényként tekintenek<sup>63</sup> és munkáikban a társadalomban meglévő problémákat állítják a középpontba, maguk is gyakran interdiszciplináris munkamódszereket alkalmazva a művek létrehozása során. Ez a jelenség értelemszerűen visszahat az interpretációra és annak módszertanára.

A kultúratudományok részben a szociológia megújítására tett kísérlet eredményeképpen jöttek létre az 1960-as években,<sup>64</sup> később az 1980-as években számomra nagyon hasonló módon ahhoz, ahogy a vizuális kultúra tudománya megkísérelte a művészettörténet megújítását. Bár végül is mindkét terület (a szociológia, illetve a művészettörténet) fennmaradt, a két új tudományág megjelenése nem hagyta őket érintetlenül. Ezzel párhuzamosan a kortárs művészet témái és gyakorlata is gyökeres átalakuláson mentek keresztül, melyek új interpretációs módszereket igényeltek már az 1970-es és 1980-as években. Hagyományos esztétikai kategóriákkal és megközelítési módokkal nem sokra megyünk olyan művek értelmezésekor, mint amilyen Csákány Istváné is. Ez a munka – bár kétségtelen, hogy tárgyiasultságában is van egyfajta „megcsináltsága” – sokkal inkább kötődik társadalmi-gazdasági problémákhoz (beleértve ebbe a kultúra gazdaságtanát is), mint például a stílus, a szépség vagy az ikonológia kérdéseire. Ezzel együtt a hazai közegben talán épp a kortárs művészeti produkció miatt a képzőművészetben kevésbé vált jelentőssé a kultúratudományok által kínált módszertan, mint a vizuális kultúráé. Ez a helyzet azonban a jövőre nézve változás előtt áll, és számtalan lehetőséget tartogat a mi kortárs művészetet „értelmező közösségünk”<sup>65</sup> számára.

Budapest–Sopron, 2013. július–augusztus

<sup>62</sup> Hasonlót vet fel Chris BARKER: *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London–Thousand Oaks–New Delhi, SAGE Publications, 2004. xiii.

<sup>63</sup> Ebből a szempontból fontos lenne a művészeti, illetve a művészi autonómia kérdésének tárgyalása is, de erre ennek az írásnak a keretein belül nincs mód.

<sup>64</sup> Lásd Stuart HALL: *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*. *October*, 1990. 53. Summer. 11–24.

<sup>65</sup> Lásd Stanley FISH: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts–London, England, Harvard University Press, 1980.

## A kultúratudományok művészettörténeti vonatkozású válogatott magyar nyelvű irodalma

### 1969

BENJAMIN, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Ford. BARLAY László et al. Budapest, Gondolat, 1969. 301–334, 386–394.

### 1971

HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. ENDREFFY Zoltán. Budapest, Gondolat, 1971.

### 1976

JÓZSA Péter: *Kód – kultúra – kommunikáció (Tanulmányok)*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

WILLIAMS, Raymond: *Televízió: Technológia és kulturális forma*. Ford. VERES Júlia. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1976.

### 1978

BOURDIEU, Pierre: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. Ford. JÓZSA Péter. In: Uő (szerk.): *Művészetszociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978. 175–200.

### 1981

FOUCAULT, Michel: Mi a szerző? Ford. ERŐS Ferenc, *Világosság*, 22. 1981. 6. 26–35.

VOIGT Vilmos: Áttekintés a kultúra szemiotikájáról. In: GRÁFIK Imre–VOIGT Vilmos: *Kultúra és szemiotika*. Budapest, Akadémiai, 1981. 257–275.

### 1983

BARTHES, Roland: *Mitológiák*. Szerk., ford. ÁDÁM Péter. Budapest, Európa, 1983.

### 1984

LASCH, Christopher: *Az önimádat társadalma*. Ford. BÉKÉS Pál. Budapest, Európa, 1984.

### 1986

BINNI, Lanfranco–PINNA, Giovanni: *A múzeum: Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*. Ford. PINTÉR Judit. Budapest, Gondolat, 1986.

### 1987

BAUDRILLARD, Jean: *A tárgyak rendszere*. Ford. ALBERT Sándor. Budapest, Gondolat, 1987.

### 1990

AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*. Ford. PLÉH Csaba. Budapest, Akadémiai, 1990.

FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CSÜRÖS Klára. Budapest, Gondolat, 1990.

HORKHEIMER, Max–ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. BAYER József–GERÉBY György–GLAVINA Zsuzsa–VÖRÖS T. Károly. Budapest, Gondolat–Atlantisz (Medvetánc), 1990. (2., jav. kiad.: Ford. BAYER József–GERÉBY György–GLAVINA Zsuzsa–MESTERHÁZI Miklós–VÖRÖS T. Károly. Budapest, Atlantisz, 2011.)

WALLERSTEIN, Immanuel: A nemzeti és az egyetemes: Lehetséges-e egy világkultúra? Ford. HALÁSZNÉ GARAMI Szilvia. *Eszmélet*, évf. n. 1990. 6. Nyár. 52–65.

### 1991

Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. 1. Ford. MOLNÁR Miklós. Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991.

### 1992

BAUDRILLARD, Jean: Szimulakrumok precessziója. In: PETHŐ Bertalan: *A posztmodern*. Gondolat, Budapest, 1992. 220–224.

## 1993

LYOTARD, Jean-François: A posztmodern állapot. Ford. BUJALOS István–OROSZ László. In: BUJALOS István (szerk.): *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég, 1993. 7–145.

## 1994

CLIFFORD, James: A törzsi és a modern. Ford. FARKAS Krisztina. *Café Babel*, évf. n. 1994. 4. 71–81.

MOUFFE, Chantal: A politikum visszatérése. Ford. HUSZÁR Gábor. *Eszmélet*, évf. n. 1994. 23. Ősz. 65–77.

RORTY, Richard: *Esetlegesség, ironia, szolidaritás*. Ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor. Pécs, Jelenkor, 1994.

SINKÓ Katalin: A társadalmi nyilvánosság értékalkotó szerepe a múzeumokban és a kereskedelemben. *Enigma*, 1. 1994. 1. 19–27.

## 1995

GYÖRGY Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*. Budapest, Kulturtrade, 1995.

RADNÓTI Sándor: *Hamisítás*. Budapest, Magvető, 1995.

SASSEN, Saskia: Az információ térszerkezete: „Globális városok” és társadalmi ellentmondások. Ford. ÁCS M. György. *Eszmélet*, évf. n. 1995. 27. Ősz. 59–72.

## 1996

APPADURAI, Arjun: Fogyasztás, időtartam, történelem. Ford. FARKAS Krisztina–VÖRÖS Miklós. *Replika*, évf. n. 1996. 21–22. 81–97.

HÓDOSY Annamária–KISS Attila Atilla: *Remix*. Szeged, Ictus–JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996.

## 1997

CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció*. Ford. MÓDOS Magdolna. Budapest, Osiris, 1997.

HALL, Stuart: A kulturális identitásról. Ford. FARKAS Krisztina és JOHN Éva. In: FEISCHMIDT Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris–Láthatatlan Kollégium, 1997. 60–85.

KRISTEVA, Julia: A rendszer és a beszélő szubjektum. Ford. KISS Attila Atilla. In: *Testes könyv*. I–II. Szerk. KIS [sic!] Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s.k.–ODORICS Ferenc. Szeged, Ictus–JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. II. 255–265.

## 1998

DEBORD, Guy: A látvány társadalma (részletek). Ford. TAKÁCS M. József. *Eszmélet*, évf. n. 1998. 37. Tavasz. 161–169.

JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. ERDEI Pálma. Budapest, József Műhely, 1998. (2., teljes kiadás: ford. DUDIK Annamária Éva. Budapest, Noran, 2011.)

## 1999

BARTHES, Roland: *A divat mint rendszer*. Ford. MIHANCsik Zsófia. Budapest, Helikon, 1999.

*A kultúra narratívái*. Szerk. N. KOVÁCS Tímea–THOMKA Beáta. Budapest, Kijarat, 1999 (Narratívák, 3).

Homi K. BHABHA: DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. SÁRI László. 85–118; James CLIFFORD: Az etnográfiai allegóriáról. Ford. VÖRÖS Miklós. 151–179.

HALL, Stuart: A média és az erőszak. Ford. BOROSS Anna. *Replika*, évf. n. 1999. 35. 43–54.

LATOUR, Bruno: *Sohasem voltunk modernek*. Ford. GECSEr Ottó. Budapest, Osiris, 1999.

## 2000

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford. HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2000.

BAL, Mieke: A múzeum diskurzusa. Ford. RÁDAI Gábor. *Ex Symposion*, évf. n. 2000. 32–33. 48–58.

FOUCAULT, Michel: Mi a szerző? Ford. ERŐS Ferenc–KICSÁK Lóránt. In: Michel FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. SUTYÁK Tibor. Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 2000. 119–145. SAID, Edward: *Orientalizmus*. Ford. PÉRI Benedek. Budapest, Európa, 2000.

## 2001

GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Ford. ANDOR Eszter et al. Budapest, Osiris, 2001.

KONOK Péter: A lehetetlent követelve: A szituacionisták szerepe a hatvanas évek radikális mozgalmaiban. *Eszmélet*, évf. n. 2001. 50. nyár. 102–119.

## 2002

HALL, Stuart: Kódolás és dekódolás. Ford. BARTÁK Henriett. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig*. Szerk. BÓKAY Antal et al. Budapest, Osiris, 2002. 426–433.

## 2003

FEJŐS Zoltán: *Tárgyfordítások*. Budapest, Gondolat, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erica: Határátlépés és cserekereskedelem: Útban egy performatív kultúra felé. Ford. KRICSFALUSI Beatrix. *Magyar Műhely*, 42. 2003. 4–5. 25–40.

*A kultúra szociológiája*. Szerk. WESSELY Anna. Budapest, Osiris–Láthatatlan Kollégium, 2003.

Raymond WILLIAMS: Kultúra. Ford. PÁSZTOR Péter. 28–32; Raymond WILLIAMS: A kultúra elemzése. Ford. PÁSZTOR Péter. 33–40; Pierre BOURDIEU: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. Ford. BABARCIY Eszter. 174–185.

## 2005

BUTLER, Judith: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005.

HARAWAY, Donna J.: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. KOVÁCS Ágnes. *Replika*, évf. n. 2005. 51–52. 107–139.

*Helikon*, 51. 2005. 1–2. A kritikai kultúrakutatás

SÁRI B. László: A kultúra demokratizálása. 3–25; Stuart HALL: A kritikai kultúrakutatás két paradigmája. Ford. GYURIS Norbert. 26–45; Carolyn STEEDMAN: Kultúra, kritikai kultúrakutatás és a történelemek. Ford. KISANTAL Tamás. 46–58; Alan SINFIELD: A kulturális termelés elmélete. Ford. SÁRI B. László. 59–72; George E. MARCUS–Michael M. J. FISCHER: Két mai módszer az antropológiai kulturális kritikában. Ford. HUSZANAGICS Melinda. 73–101; Vincent B. LEITCH–Mitchell R. LEWIS: Kritikai kultúrakutatás az Egyesült Államokban. Ford. TÚRY György. 102–114; Z. VARGA Zoltán: A „francia kapcsolat” – az irodalomelmélet „kulturális fordulatának” néhány francia kritikátörténeti előzményéről. 115–132; M. SÁNDORFI Edina: Jegyzetek a kultúratudomány(ok) mai helyzetéhez német nyelvterületen. 133–148; HAVASRÉTI József: A kaleidoszkópon kívül/beül: a kritikai kultúrakutatás Magyarországon. 149–164; TÚRY György: A kritikai kultúrakutatás önreflexiója: esettanulmány a *European Journal of Cultural Studies* kapcsán. 165–173.

## 2006

DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalma*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám, 2006.

## 2007

BOLOGNA, Sergio: Szabadítsuk fel az időt a munka kontójára! Ford. FALVAY Dávid. 7–19. In: *Andreas Fogarasi: Kultur und Freizeit*. Szerk. TIMÁR Katalin. Budapest, Műcsarnok, 2007.

## 2008

DEBORD, Guy: *Kommentárok a spektakulum társadalmához*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2008.

## 2010

ANGEL Judit (szerk.): *A pult mögött: A posztoszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben*. Budapest, Műcsarnok, 2010.

## 2011

HORNYIK Sándor: Kultúra. In: *Uő: Idegenek egy bűnös városban*. Budapest, L'Harmattan–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2011. 15–64.

## 2012

AUGÉ, Marc: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Ford. FÁBER Ágoston. Budapest, Műcsarnok, 2012.



A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk. KÉKESI Zoltán et al. Budapest, MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012.

Tony BENNETT: A kiállítási komplexum. Ford. BECK András. 24–50; Julian STALLABRASS: A művészet ára és haszna. Ford. HORNYIK Sándor. 176–198; Daniel BAKER: Kitörni a lokálisból: Egy kiállítás funkciója. Ford. MOLNÁR Edit. 341–350.

SZÉKELY Katalin: Helyszíni szemle: Intézménykritika intézményekkel és intézmények nélkül. In: TURAI Hedvig–SZÉKELY Katalin: *Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012. 162–261.

Összeállította: Timár Katalin

Katalin Timár

## Abolition du travail aliéné

### *An Interpretation and the Function of Work from the Perspective of Cultural Studies (István Csákány: Ghost Keeping)*

Originally, the notion of work is a term that Marxist economics has “exploited” to describe the relationship between the property (capital) owning bourgeoisie and the destitute working class. Since the latter has no possessions, it is obliged to sell its manpower to those who can pay for it in order to reproduce itself on a daily basis. It is probably for this reason that work has always been considered an unpleasant necessity rather than as a creative and self-fulfilling activity that has been the privilege for the more affluent members of the middle-class, to which artists have belonged for more than 200 years. In this respect, alienation has become part and parcel of artistic work as a special case of the capitalist mode of production.

This essay focuses on István Csákány's installation *Ghost Keeping*, exhibited at Documenta (13) in Kassel in 2012. His artwork raises a number of questions in relation to work and how the structure of industrial labour is repeated and mirrored in recent – mostly large-scale – artistic production. In the case of Csákány's work, one cannot ignore the ways in which such a large-scale, monumental work is supposedly produced in the form of a small enterprise where the artist functions as an entrepreneur with employees of various kind. In this structure, the artist becomes a brand that gains importance at the expense of the traditional (and aesthetically taken) art object.

The absence of the worker's figure in Csákány's installation conveys a certain melancholy, both in the everyday and the Freudian sense of the word. In Freud's understanding, the melancholic subject identifies with the love object and aims at unifying with it, but s/he is rejected by it. This rejection becomes part of the ego and results in a kind of moralizing self-debasement. In my interpretation of Csákány's work, the love object at hand would be capitalism itself who – as an entity with agency – rejects us, and this explains on the one hand the East-European inferiority complex, and the idealization of the West on the other.

According to my interpretation, the most problematic aspect of Csákány's artwork is that it remains a *representation* of work (as he himself formulates it) instead of presenting work as a contested political territory of contemporary society.

*Keywords:* labour, post-workerist theory, Documenta (13), installation, post-conceptual art, post-fordism

Maja and Reuben Fowkes

## Tamás Kaszás's Art Laboratory: Anticipating Collapse, Practicing Survival

Tamás Kaszás's experimental practice, in which an assemblage of enlightening residues from past epochs and their social struggles combine with future oriented imaginings around the prospects for the earth, models for self-sufficiency and techniques of practical survival, calls for a sensitive interpretive framework that is in tune with artist's methods and intentions. Just like laboratories, closely controlled spaces where special care is required to maintain the ideal conditions for research if one is not to endanger the integrity of the work that goes on there, to gain entry to the collage of references and ideas that make up the environment of the artwork requires similar attentiveness. In this essay the interlinked spheres of Kaszás's practice are approached through an analysis of the artist's own sources, the parallels offered by ecological thought and the theoretical insights of anti-capitalist critique.

After graduating from the Intermedia department of Budapest Academy of Fine Arts in 2003, Kaszás became one of the most prolific artists of his generation, exhibiting at prestigious art centres and participating in international biennials. However, despite a decade of intensive artistic career, his bibliography still does not reflect the scale of his artistic achievement and is mostly comprised of exhibition entry texts that rarely engage with his work beyond the scope of the show. This might be in part a deliberate strategy, in line with the artist's preference for decentred and non-hierarchical forms of knowledge, where quotes from Wikipedia take priority over authoritative introductory texts, as is the case in Kaszás's latest publication entitled *Visual Aid* (2013).<sup>1</sup> On the other hand, the artist himself is a diligent writer and a poet, as well as a fertile blogger,<sup>2</sup> continuing in a way a long established practice of self-historicization in East European art.

The phenomenon of self-historicization is situated in the specific circumstances in which art history as a discipline functioned under socialism, as 'the local institutions that should have been systematizing neo-avant-garde art and its tradition either did not exist, or were disdainful of such art, [as a result] the artists themselves were forced to be their own art historians and archivists'.<sup>3</sup> Indeed, Kaszás smoothly navigates the neo-avant-garde legacy and incorporates it regularly into his own practice, as will be shown, although it is important to bear in mind that referring to the older art production is not the purpose in itself, but rather an additional sheet that coats his work. While Kaszás investigates similar existentialist questions to those that preoccupied the earlier artists working in one party systems, he does so in response to the social and ecological challenges posed by neo-liberal global capitalism.

Maja Fowkes, PhD  
Reuben Fowkes, PhD  
Művészettörténészek, kurátorok  
Translocal Institute  
Kutatási terület: kortárs művészet,  
poszt-szocializmus, ökológia,  
globalizáció, tranzitológia  
E-mail: fowkes@translocal.org  
Website: www.translocal.org

Maja Fowkes, PhD  
Reuben Fowkes, PhD  
Art historians, curators  
Translocal Institute  
Research field: contemporary art,  
post-socialism, ecology,  
globalisation, transatology

<sup>1</sup> Tamás KASZÁS: *Visual Aid*. Budapest, Kisterem, 2013.

<sup>2</sup> See for instance: <http://narrative.freeblog.hu> and <http://improcomix.blogspot.hu> (last accessed June 2013).

<sup>3</sup> Zdenka BADOVINAC: *Interrupted Histories*. Exhibition catalogue. Ljubljana, Museum of Modern Art, 2006.

Another dimension inherited from the pool of independent East European artistic traditions is his scepticism towards institutional art structures, although Kaszás directs it towards the mechanism of globalised art world. He formulates his critical stance of the institutional art world by agreeing to participate in its circuits until the conditions are met for him to be able to live without having to pursue a professional career and ultimately become an 'ex-artist' who can afford 'an art practice without institutional mediation'. This is the drive behind his collaboration with Anikó Loránt (b. 1977), which bears the name Ex-Artists' Collective to illuminate their radical intention to 'exist in a parallel world (institutional and non-institutional) until there are enough goods collected to give up "the art career"'.<sup>4</sup>

The awareness of the power of collective work is one of the main characteristics of Kaszás's practice, as he has initiated and participated in numerous collaborative activities, some of which were more temporary formations, while the Ex-Artists' Collective and the Randomroutines with Krisztián Kristóf (b. 1976) acquired a more permanent existence, interestingly both dating back to 2003. In her re-reading of recent art history through the lens of participatory art, art historian Claire Bishop identifies the appeal of collectivity vis-à-vis 'the denigration of the individual', who becomes synonymous with the alienating values of neo-liberalism, while collaborative practice is perceived to offer 'an automatic counter-model of social unity, regardless of its actual politics'.<sup>5</sup> Bishop formulates her discussion as a polemic against Grant Kester's thesis of dialogical art<sup>6</sup>, which she brands as 'politically correct' and a 'new kind of repressive norm'<sup>7</sup> in its overriding emphasis on the ethics of the artwork at the expense of all other artistic criteria. Nevertheless, collectivity is a notion that is abundant in a wide spectrum of meanings, from the history of East European art to environmental discourse and the critique of global capitalism.

Despite being understood as heterogeneous and emancipatory in resisting dominant art structures and critiquing social institutions and political systems, collectivity is regularly perceived as something essentially East European.<sup>8</sup> It was selected as one of the 'seven sins – or virtues of East European art' in an exhibition that spectacularized the stereotypes of regional artistic production, finding itself in the company of faults such as utopianism and unprofessionalism, as the curators explained that the 'idea of collectivism is connected in essential way to the communist system and its heritage'.<sup>9</sup> Situated in that context, the collective aspect in Kaszás's approach is another manifestation of his sleek incorporation of the legacy of East European neo-avant-garde art.

However, the collaborative seed that sprouts through Kaszás's practice is arguably more in tune with green thought, in which alienation is one of the serious threats to social sustainability. In his influential study *The Three Ecologies*, published in the wake of the Chernobyl disaster, Felix Guattari warned that 'ecological disequilibrium will ultimately threaten the continuation of life on the planet's surface',<sup>10</sup> and while societies are in general content to tackle environmental problems 'from a purely technocratic perspective', only an 'ethico-political articulation', encompassing the 'three ecological registers' of the 'environment, social relations and human

<sup>4</sup> As stated in interview conducted by Maja and Reuben Fowkes on 17 May 2013 in Budapest.

<sup>5</sup> Claire BISHOP: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London–New York, Verso, 2012. 12.

<sup>6</sup> Grant KESTER: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley–Los Angeles, California, University of California Press, 2004.

<sup>7</sup> BISHOP 2012. op. cit. 25.

<sup>8</sup> Zdenka BADOVINAC–Viktor MISIANO–Igor ZABEL: *Seven Sins: Ljubljana – Moscow*. Ljubljana, Moderna Galerija, 2005. 8.

<sup>9</sup> WHW, New Outlines of the Possible. In: *Collective Creativity*. Eds. René BLOCK–Angelika NOLLERT. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005. 15.

<sup>10</sup> Felix GUATTARI: *The Three Ecologies*. London, Continuum, 2000. 27.

subjectivity' offers the chance of a real solution.<sup>11</sup> Guattari called for 'reconstructing the modalities of "group-being" not only through "communicational" interventions but through existential mutations'.<sup>12</sup> In other words, the necessity of re-establishing more intimate relationships, of which progressive and durational artistic collaborations could be seen as an exemplary form, is crucial in counteracting pollution that equally affects environmental, social and mental domains of our lives.

An affinity for collective approaches also chimes with the networked culture and modus operandi of contemporary protest movements, whose emergence in the wake of globalization was influentially described by anti-capitalist theorists Michael Hardt and Antonio Negri in their paperback popularization of the notion of the Multitude – a revolutionary social subject that 'is composed of innumerable internal differences that can never be reduced to a unity or a single identity'.<sup>13</sup> Drawing on the liberating social and economic insights of the Italian Operarism of the 1970s, a 'cultural, post-Marxist leftwing political movement' that was 'opposed to work ethics and hierarchy as much as exclusive ideological rigidity',<sup>14</sup> Hardt and Negri developed radical cri-

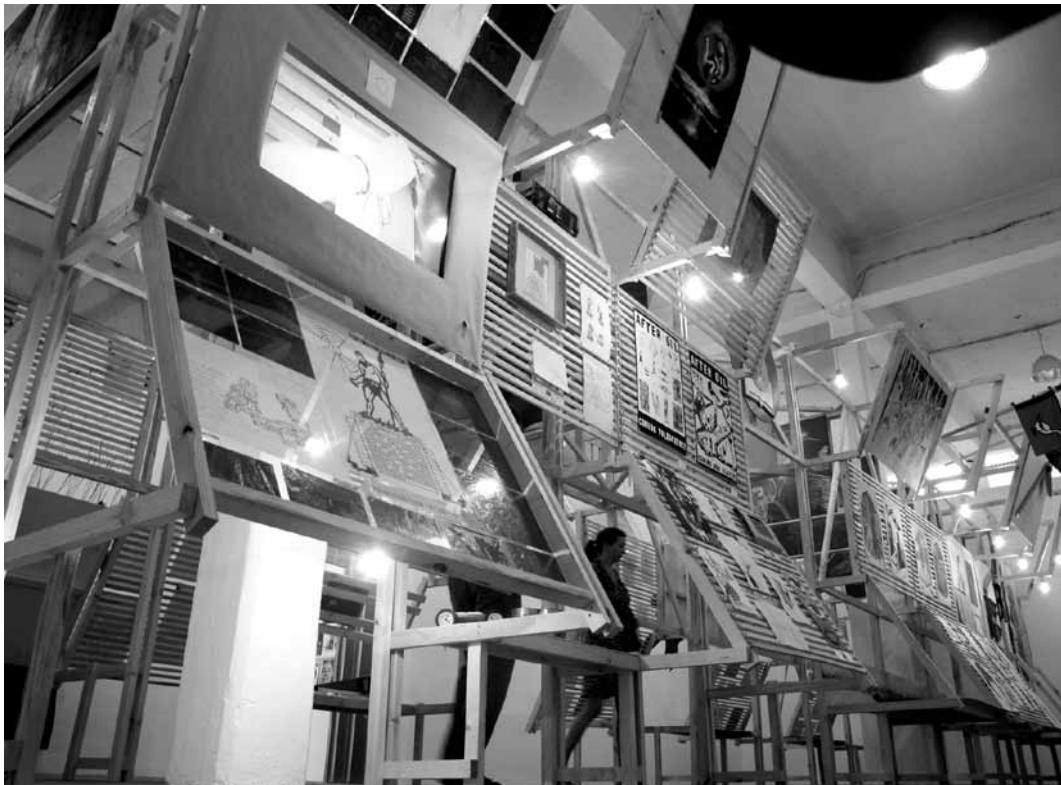


Fig. 1. Ex-Artists' Collective (Anikó Loránt–Tamás Kaszás):  
Pangaea, visual aid for historical consciousness, 2011, mixed media installation, variable size.  
Realised in the architectural and conceptual frame of the 12th Istanbul Biennial

<sup>11</sup> For discussion of the three ecological registers in relation to artistic practice, see Maja and Reuben FOWKES: Planetary Forecast. The Roots of Sustainability in the Radical Art of the 1970s. *Third Text*, 23. September 2009. 5. 669–674.

<sup>12</sup> GUATTARI 2000. op. cit. 34.

<sup>13</sup> Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Multitude*. London, Penguin, 2004. xiv.

<sup>14</sup> Sylvère LOTRINGER: In the Shadow of the Red Brigades. In: *Autonomia. Post-Political Politics*. Ed. Sylvère LOTRINGER–Christian MARAZZI. New York, semiotext(e), 2007. v.

tique for the age of globalization. In their view there are 'two faces of globalization', explaining that while 'Empire spreads globally its network of hierarchies and divisions that maintain order through new mechanisms of control and constant conflict', globalization is also 'the creation of new circuit of cooperation and collaboration that stretch across nations and continents and allow an unlimited number of encounters'.<sup>15</sup>

In that sense, one can observe Kaszás's mode of operating on both levels – voicing strong criticism towards economic globalization and its dominating powers, while at the same time he is logged into the counter-globalization currents. This is visible in the project he developed with Anikó Loránt for 2011 Istanbul Biennial entitled *Pangaea – Visual Aid for Historical Consciousness*, which in its name implies the longevity of the geological history of our planet, pointing to the period more than 200 million years ago when all the continents formed one landmass surrounded by a single ocean (*Fig. 1*). While on the one hand it refers to the transformative power of natural matter, Pangaea is also a powerful metaphor for the unity and interdependence of 'all-earth', both historically and from today's globalised perspective.

The installation, consisting of a complex structure made up of wooden poles on which bulletin boards and shelves were arranged with drawings, monitors, crafted objects and projections, was organised around separate wings devoted to the themes of *Symbol Rehab*, *Agro-culture*, *Collapsism*, *As We Live It*, with a *Memorial Centre* located in the inner corridor. Symbolic entrances to the pavilion were marked by posters declaring 'Pangaea United' and 'We are all from Pangaea', emphasizing our common prospects. The installation is also indicative of Kaszás's artistic practice in which various entities are inextricably interlinked and where one artwork leads to another, while many of the concepts, drawings and materials are recycled and re-arranged, forming new constellations with similar re-occurring concerns and long lasting pre-occupations.

The power of symbols is not unfamiliar for an artist who was born and grew up in the 'first socialist town of Hungary'. Starting from scratch in the 1950s, on the spot of the geographic centre, it was 'built by workers coming from all parts' of the country and famously dedicated to Stalin, until 1962 when the neutrality of the river Danube was found more suitable to stand in its name.<sup>16</sup> Kaszás programmed guided tours of Dunaújváros to 'acquaint the wider public with curiosities and values of the socialist model town'.<sup>17</sup> Witnessing how potent political and social symbols tire, get worn out and get hijacked, or simply acquire new meanings through history, Kaszás incorporates them reoccurringly in his work. The artist puts down his fascination with symbols to the experience of growing up in 'pseudo-socialist Eastern Europe' as he explained:

'Back then, for a child, who most of the time only sensed what is on the surface of things, life was great. The scenery that surrounded me was excellent for communicating clear and pure ideas. I liked the posters and coats of arms made with modern design, whose inspiring force radiated a kind of positive energy. I was enthused by their optimism and the image of the future they were foretelling. Although the scenery has since dissolved, nothing that I could be inspired by has taken the place of those ideas. The symbols have proven to have no real content behind them; they were only fabrications serving to conceal something.'<sup>18</sup>

<sup>15</sup> HARDT–NEGRI 2004. op. cit. xiii.

<sup>16</sup> 'Be a Tourist on the Architect's Desk' – publication poster by Intercultural Orientation, Dunaújváros, 2006.

<sup>17</sup> Ibid. One of such tours were organised on the occasion of *Service* exhibition in Műcsarnok in 2001. See: Szerviz. Ed. Judit ANGEL. Budapest, Műcsarnok, 2001. 6–7.

<sup>18</sup> See entry by Tamás Tibor Kaszás for *System Change: Incomplete Project* by tranzit.hu, especially part entitled 'Symbol Rehab'; [http://tranzit.org/posttransition/?page\\_id=718](http://tranzit.org/posttransition/?page_id=718) (last accessed June 2013).



As part of *Pangaea*, *Symbol Rehab* consists of prints from the *Fist Collection* that started as a collaborative blog collection of images with information about each piece, such as red fist, the rising one or one pointing down, and so ensuring that in 'this way the archive works also as a living propaganda tool.'<sup>19</sup> Furthermore, re-appropriated coats of arms of socialist countries, often stripped of red stars and similar communist paraphernalia to keep only the underlying basic motive of the wreath, that clearly shows how interwoven the natural elements are in the ideological functions, were further decorated and recombined into new potential tools for imagining utopia.

One such use of a reconfigured symbol of the wreath on a grand scale was realized during a public art festival called Urban Potentials in 2006, when as part of The Randomroutines activities Kaszás and Kristóf made a drawing on a firewall in seventh district Rózsa Street 32. Overlooking a nursery courtyard and visible to passers-by on the street, the huge wall was a canvas of opportunity for the artists to address both young and grown-up audiences by creating a surreal story with blue figures engaged in enigmatic actions inhabiting the space of the giant wreath, whose two branches grow from small pots and are twinned and tied together. Rather than wanting to depict a concrete situation, the artists' aim was to 'stimulate fantasy' of the observers by combining the fantastic with the accuracy of natural science book illustrations, posing the unanswerable question of nature/culture relations.<sup>20</sup>

*The Great Seed Saving*, as this public art project was named, could be approached from the concept of 'mental ecosophy' as Guattari envisioned it, that would lead through awakening of 'phantasm', passage of time, of 'mysteries of life and death' to the search for 'antidotes' to mental pollution caused by mass-media and the 'manipulation of opinion by advertising' that promotes the economic profit and investment as the only rational forces in society.<sup>21</sup> In an urban environment where spaces such as firewalls are almost exclusively used for the economic purpose of placing goods into the imaginary consumerist needs of the exposed citizens, an image with the burning fire at the centre, whose message cannot be reduced to shopping instruction, stands there with the potential to ignite the unrestrained imagination.

The figure of the agricultural worker as a revolutionary force is a recurrent theme in Kaszás's symbolic vocabulary and has the lead role in the section of *Pangaea* focused on *Agro Culture*. Already in the *Demo* exhibition at ICA Dunaújváros in 2003, which was one of the earliest public appearances of the artist, he made a statement with the work *Propaganda Barricade*, which consisted of a mobile barricade on wheels, equipped with posters, activist literature as well as tomatoes and eggs that might come handy in street confrontations.<sup>22</sup> The front of the portable protest station, with incorporated reference to Tamás Szentjóbby's iconic 1969 *Portable Trench for Three*, was flanked with rake and scythe – ultimate peasant tools, turned here into weapons and symbols of political uprising that would become leitmotifs which span throughout Kaszás's practice.

A part of the artistic reflection in *Agro-culture* was centred around historic peasant movements that periodically spread across the continent demanding, for instance, as in the case of the English peasants' revolt in late 14<sup>th</sup> century, 'everyone to be equal in plenty and in happiness, and not in terms of penury' and also called for 'rivers and forests and the game' to be

<sup>19</sup> 'First Collection'. In: *Revolution I Love You: 1968 in Art, Politics and Philosophy*. Eds. Maja and Reuben FOWKES. Manchester, MIRIAD–Manchester Metropolitan University, 2008. 116.

<sup>20</sup> *Tűzfal*. Eds. Katarina ŠEVIĆ–Rita KÁLMÁN. Budapest, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 2006. 12.

<sup>21</sup> GUATTARI 2000. op. cit. 35.

<sup>22</sup> *Demo* exhibition was curated by Hajnalka Somogyi at Institute of Contemporary Art in Dunaújváros in 2003.

come 'common property'.<sup>23</sup> The idealization of the medieval commons that peasant revolt sought to protect has tended to be undertaken in a mood of nostalgia and regret for its passing with the inevitable development of industrial civilization, beginning with ecologist Garrett Hardin's 1968 text 'The Tragedy of the Commons'.<sup>24</sup> The commons has also reemerged in recent years as a key element in anti-capitalist critique and it is in this sense of the common as a goal of future transformation that it appears in the work of Tamás Kaszás.

On the opening pages of *Commonwealth*, Hardt and Negri discuss the concept of the common foremost as 'the common wealth of the material world – the air, the water, the fruits of the soul and all nature's bounty', however insisting that 'results of social production' such as 'knowledges, languages, codes, information, affects' are also part of the common, emphasizing that 'the notion of the common does not position humanity separate from the nature, as either exploiter or its custodian, but focuses rather on the practices of interaction, care and cohabitation in a common world'.<sup>25</sup> Notably, it is only in the third sequence of their collaborative critical enquiry that the theorists consider the environmental issues as connected to challenges of contemporary global society. Such an approach is indicative of critical theory's tendency to sideline not only ecological concerns and the insights of green thought, but also the existence of the natural world itself, as epitomized by the attitude of Michel Foucault, who when shown a magnificent landscape would snap back 'My back is turned to it'.<sup>26</sup>

While the critique of neo-liberal capitalism spread synchronously across the world on the wings of globalization, the modern ecological consciousness that accumulated around 1968, despite its planetary ramifications, was only truly able to go global after the end of the Cold War, even if the Iron Curtain proved to be porous in that sense.<sup>27</sup> Indeed, according to some authors, the collapse of communism was triggered by the deteriorating ecological conditions which prompted the rise of civic environmental movements, while at the same time, it was acknowledged that only once the East–West divide ceased to exist could the world's attention be focused on



Fig. 2. Tamás Kaszás: We don't ask nor demand, but we take and occupy, 2011, ink and home made walnut dye on paper, 228x100cm

<sup>23</sup> Yves FREMION: *Orgasms of History: 3000 Years of Spontaneous Insurrection*. Edinburgh, AK Press, 2002. 22–23.

<sup>24</sup> Garrett HARDIN: The Tragedy of the Commons. In: Ken CONCA–Geoffrey D. DABELKO: *Green Planet Blues. Environmental Politics from Stockholm to Johannesburg*. Colorado–Oxford, Westview Press, 2004.

<sup>25</sup> Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts, Belknap Press, 2009. viii.

<sup>26</sup> Foucault and the Environment. In: *Discourses of the Environment*. Ed. Éric DARIER. Oxford, Blackwell, 1999. 6.

<sup>27</sup> Maja FOWKES: Central European Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism. PhD thesis. University College London, 2012.

environmental issues, palpable in the momentum generated by the 1992 Rio Summit.<sup>28</sup> Nevertheless, the legacy of the ideological distortions through which ecology was perceived under communism remains a productive seam for artistic explorations that also resonates through the agrarian-utopian imagery of *Pangaea*.

The artists' strategy is to salvage from the past potent role models, which they recast as premonitions of the future development of the planet and society. This vision is foremost embodied in the poster that shows a contemporary looking young man and a woman appearing on the left side of the frame holding a hay-fork and scythe as their attributes, delicately referencing the iconic 20<sup>th</sup> century image of the revolutionary couple – Vera Mukhina's *Worker and Kolkhoz Woman*, which crowned the Soviet pavilion at the 1937 International Exhibition in Paris. While the original pair made in steel march forwards with their symbolic hammer and sickle raised up, unstoppable in their mission of building socialism, the contemporary duo depicted in *Pangaea* are much more uncertain in their posture, holding the symbolic instruments in such a way that they still maintain their primary function as agricultural tools (Fig. 2).

In the Ex-Artists' view, agriculture will take on a reinvigorated position in a society that is heading towards economic and ecological collapse, with the return to organic food cultivation being one of the possible modes for survival. Such contemplation is close to the principles of permaculture, according to which a 'restructuring of agriculture is an essential part of any attempt to deal with the environmental crisis with which man finds himself faced.'<sup>29</sup> This corresponds to two possible outcomes from running out of natural resources on the planet, as was visualized in the posters belonging to the *Collapsism*<sup>30</sup> section of *Pangaea* bearing the inscription 'After Oil', where one path leads to a 'new slavery', if things do not change, while the other draws on 'folk-science' to find a way out from imminent catastrophe.

Notably, it is a collapse not a crisis that figures in Kaszás's works, as was for instance shown in the title *Cargo Collapsism* of his solo exhibition in Bratislava in 2012.<sup>31</sup> The radical theorist originating in Italian Operarism, Franco Berardi Bifo, makes a distinction between the ubiquitous notion of crisis which 'means the deconstruction and restructuring of an organism which is nonetheless able to keep its functional structure' – a possibility that he rules out in relation to the stage of today's capitalism, and collapse, which is a more accurate denominator of today's situation.<sup>32</sup> In that sense, global economic crisis marks, according to Bifo, the 'final collapse of a system that lasted five hundred years' which should be seen as 'an anthropological turning point that is going to change the distribution of world resources and of world power.'<sup>33</sup>

In parallel to such thinking goes also renewed interest in the uncovering of the history of civilizations that no longer exist on earth, such as the ancient Maya and Easter Island, attempting to reach beyond the romantic mystery and nostalgic fantasies projected on such societies. The puzzle put together by archeologists, climatologists, historians and paleontologists researching past civilizations, suggests that the reasons for their disappearance from the face

<sup>28</sup> Maja and Reuben FOWKES: *The Ecology of Post-Socialism and the Implications of Sustainability for Contemporary Art*. In: *Art and Theory after Socialism*. Ed. Mel JORDAN–Malcolm MILES. Bristol, Intellect, 2008. 101–111.

<sup>29</sup> Bill MOLLISON–David HOLMGREN: *Permaculture 1: A Perennial Agricultural System for Human Settlements*. Tyalgum, Australia, Tagari, 1990. 4.

<sup>30</sup> For the Monument to Collapsism, see: Sándor HORNYIK: *Imaginary Iconology: On the Path to Utopia, Anti-utopia, and Dystopia*. In: *The Science of Imagination*. Ed. Hajnalka SOMOGYI. Budapest, Ludwig Museum–Siemens Stiftung, 2011, 76–82.

<sup>31</sup> *Cargo Collapsism* was held at Faica Gallery in Bratislava in 2012. See: <http://artycok.tv/lang/en-us/17703/cargo-collapsism> (last accessed October 2013).

<sup>32</sup> Franco BERARDI BIFO: *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Los Angeles, Semiotexte, 2009. 212.

<sup>33</sup> Ibid.

of Earth were 'at least partly triggered by ecological problems: people inadvertently destroying the environmental resources on which their societies depended.'<sup>34</sup> The collapse of modern society however, which is ultimately also caused 'by scarcity of environmental resources', will not happen in isolation as was the case before, but, according to scientist Jared Diamond, 'for the first time in history, we face the risk of a global decline.'<sup>35</sup>

In Kaszás's view, although the economic, political and ecological situation is heading towards collapse, this could create an opportunity to 'form a new society', for which he is preparing by working on his survivalist skills, rather than engaging in political activism. This is visible in the artist's withdrawal from Budapest and settling in Szigetmonostor on the island of Szentendre, where he found more suitable conditions for leading a 'slower lifestyle' and being closer to 'permaculture gardening, folk science and agro-culture', notions and experiences that are crucial to his current preoccupations with developing future models for survival. This is further emphasised by the artist's appearance and disappearance from the institutional art world, where exit rather than political activism is his response to the current less than optimistic situation.

In a chapter of *Temporary Autonomous Zones* entitled 'The Will to Power as Disappearance', American anarchist writer Hakim Bey discusses the tactics of disappearance, which he envisions as 'a very logical radical action for our time' since these gestures are made against institutions as well as politics and can be seen as replacing 'traditional revolutionary confrontation'.<sup>36</sup> Similarly, according to Bifo, the 'prospect of revolution is not open to us' as it 'entails an exaggerated notion of the political will over the complexity of contemporary society' and therefore the main prospect is 'to shift to a new paradigm not centred on product growth, profit, and accumulation, but on the full unfolding of the power of collective intelligence'.<sup>37</sup>

In a recent interview recorded for an on-line art TV channel, one can observe Kaszás cooking outdoors on a self-built oven that does not require much wood to heat.<sup>38</sup> This belongs to tools and concepts that the artist 'collected from the folk-science', and is used as an exercise in developing survival skills. *Famine Food* is another common project with Loránt that is ongoing since 2011 and consists of drawings, prints, images and other visual aids as well as texts and objects that serve the purpose of showing useful information about edibles that can be collected or produced in times of need. 'Wild plants are invaluable during time of famine or crisis' writes Richard Mabey, the author of seminal seventies bestseller *Food for Free*, explaining that they are 'quickly available, tough, resilient, resistant to disease, indifferent for the most part to climate and soil condition', in other words, they thrive 'under conditions that our pampered cultivated plants would find intolerable', while also voicing a warning that at the same time they are 'in danger of vanishing from popular knowledge'.<sup>39</sup>

For his 2009 solo exhibition in Open Space in Vienna the artist presented *Forest-school* and published a small guide which is an assemblage of writings, drawings and slogans that disclose ideas of living in close proximity to the natural world (Fig. 3).<sup>40</sup> The artist's attention is caught by apples, which 'fall down from the trees so slowly and that is the most perfect drum music', a poem to nettle that is 'paradox coincidence', and a warning that for survival it is not enough to learn 'some hunter's tricks' but 'forest's poetry has to be studied as well.'

<sup>34</sup> Jared DIAMOND: *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York, Penguin, 2005. 6.

<sup>35</sup> Ibid. 23.

<sup>36</sup> Hakim BEY: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York, Autonomedia, 2003. 126.

<sup>37</sup> Franco BERARDI BIFO: Exhaustion and Senile Utopia of the Coming European Insurrection. *e-flux journal*, 21, December 2010.

<sup>38</sup> Interview recorded on 11 December 2012. <http://artycok.tv/lang/en-us/16885/tamas-kaszas>. (Last accessed June 2013).

<sup>39</sup> Richard MABEY: *Food for Free: A Guide to the Edible Wild Plants of Britain*. London, William Collins and Sons, 1972. 14.

<sup>40</sup> Tamás KASZÁS: *Waldschule/Forestschool Guide*. Nr. 1. Budapest, n. d.

This work references pioneers of modern transcendental naturalism, such as Henry David Thoreau, who poetically exclaims that in 'short, all good things are wild and free'.<sup>41</sup>

The notion of shelter as a building that provides protection and a refuge also regularly occurs in the work of Kaszás, while one of the earliest instances was the *Children Squat Model*, built with Anikó Loránt in Studio Gallery in 2003. The idea of shelter is especially relevant from the survivalist point of view and several such structures have been envisioned including *Mega-shelter* from 2011, in which Kaszás combined inherent knowledge of making shelter from folk-science with modernist architectural superstructures and aesthetics of recycled materials. It is a flexible composition as 'there are no finalised fundamental principles, everything can be developed, discarded or carried on any time'.<sup>42</sup>



Fig. 3. Ex-Artists' Collective (Anikó Loránt–Tamás Kaszás): Waldschule (Forest school), 2010, installation (mixed media materials installed on wood construction)

For the installation *Amphibian (bulletin-board/yurt or theory/practice)* from 2011, Kaszás and Loránt transformed the bulletin-board that was used as an exhibition display structure, and therefore symbolizing theory, into a yurt, a practical traditional dwelling, while keeping the option of reversing the process, while the yurt itself can take on the function of display. Their interest in turning theory into practice is related to learning survivalist skills, as preparedness is a pre-condition for successful transformation in challenging times, but also the awareness that only once (green) theory is turned into a practical lifestyle does it become truly emancipatory.

<sup>41</sup> Henry David THOREAU: *Civil Disobedience and Other Essays*. New York, Dover Publications, 1993. 66.

<sup>42</sup> József MÉLYI: Összeomlás után (After the Collapse). *Élet és Irodalom*, 55. 44. 4. (November 2011.) 22.



The interconnectedness of art and life forms the core of the *Pangaea* section labelled *As We Live It*, interestingly turning their working motto into a proclamation 'Never Work' and 'Contemplate', which can be found inscribed on posters and waved on flags (Fig. 4). These ideas also appeared on the starting pages of their self-published *Self-Orientation Book* on the occasion of the joint exhibition in Liget Gallery in 2007. A watercolour depicts a solitary figure sitting on top of a green hill, while the dialogue goes: 'What are you doing? – Nothing. – That's the best. Teach me how to do it!'<sup>43</sup> Having to learn not to work is also an illustration of the



Fig. 4. Tamás Kaszás: *Contemplatio X Never work*, 2007, water color and pencil on paper installed on a wood stick, ~35×45cm

understanding that 'we have been working too much over the last five centuries', as Bifo explained, which resulted in 'abandonment of vital social functions' and therefore 'we need a massive reduction in work time [...] in order to reweave the fabric of the social relation'. Furthermore, he states: 'linking survival and subordination to the process of exploitation was a necessity of capitalist growth', while 'misery and war will be the norm of the social relationship' until 'the majority of mankind is free from the connection between income and work'.<sup>44</sup>

Seen from this perspective, Kaszás and Loránt's invitation not to work brings us back to the potent idea of strike, refusal, disappearance and exit as critical strategies for combating the post-Fordist condition in contemporary art, a diagnosis of which was palely pictured by sociologist Pascal Gielen in *The Murmuring of the Ar-*

*tistic Multitude: Global Art, Memory and Post Fordism*. Immaterial labourers are especially exposed to post-Fordist conditions of mobility, flexible working hours and adaptability that tend towards the hybridization of 'the spheres of private and working life'<sup>45</sup> in the interests of economic productivity, of which artists can be considered a proto-type. A much sharper vision is expressed by Bifo's *The Soul at Work*, in which voluntary over-time work as a form of contemporary slavery, aggravated by constant connectivity to digital devices, triggers the widespread estrangement of cognitive labourers and gives rise to 'an entire range of collective pathologies' from panics attacks to mass depression.<sup>46</sup> In that sense, exiting the rules of the art world and the norms of the social system, applying the tactics of disappearance and refusal of work, can be considered vital strategies of resistance to the threat to human subjectivities posed by the spread of post-Fordism in contemporary life.

The inner part of *Pangaea* is devoted to a *Memorial Centre* that contains chalk drawings depicting the posters for the uprisings, revolutions and social movements that erupted in the past, but by leaving out all textual references and keeping only the striving images of the protagonists, the artists pay tribute to re-occurring attempts to change the world for the better.

<sup>43</sup> *The Self-Orientation Book*, no authors, no publishers, no page numbers.

<sup>44</sup> BERARDI BIFO 2009. op. cit. 213–214.

<sup>45</sup> PASCAL GIELEN: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Antennae, Amsterdam, 2009. 19.

<sup>46</sup> BERARDI BIFO 2009. op. cit. 12.

## A globalizáció és az antikapitalista kritika válogatott magyar nyelvű irodalma

### 1965

GRAMSCI, Antonio: *Marxizmus, kultúra, művészet*. Ford. FOGARASI Miklós et al. Budapest, Kossuth, 1965.

### 1989

*Politikai ökológia*. Szerk. SZABÓ Máté. Budapest, Bölcsész Index, 1989.

### 1996

DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Felix: *Rizóma*. Ford. GYIMESI Tímea. *Ex-Symposion*, 5. 1996. 15–16. 1–17.

### 1997

*Buldózer médiaelméleti antológia*. Szerk. IVACS Ágnes–SUGÁR János. Budapest, Media Research Alapítvány, 1997.

Gilles DELEUZE: Utóirat az ellenőrzés társadalmához. Ford. IVACS Ágnes. L. n.; Manuel De LANDA: *Piacok és anti-piacok*. Ford. IVACS Ágnes. L. n.

### 1998

GUATTARI, Félix: *Ökozófia*. Ford. KARÁDI Éva. *Magyar Lettre Internationale*, 8. 1998. 30. 24–25.

### 2001

ERHARDT Miklós–VÉRNAGY Tibor (szerk.): *Manamana*. Budapest, Liget Galéria, 2001.

Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Birodalom* (előszó). Ford. ERHARDT Miklós. Lásd <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBirodalom.html> (letöltés ideje: 2013. október 18.). Franco „Bifo” BERARDI: A kollektív globális értelmiségi önszerveződése. Ford. ERHARDT Miklós. Lásd <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBifo3.html> (letöltés ideje: 2013. október 18.).

### 2004

BODA Zsolt: *Globális ökopolitika*. Budapest, Helikon, 2004.

### 2005

HARAWAY, Donna J.: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. Ford. KOVÁCS Ágnes. *Replika*, évf. n. 2005. 51–52. 107–139.

*Környezet és etika*. Szerk. LÁNYI András–JÁVOR Benedek. Budapest, L'Harmattan, 2005.

### 2006

HARVEY, David: A tér-idő sűrűsödés és a posztmodern állapot. Ford. VARGHA Zsuzsanna. *Café Babel*, 15. 2006. 52. 91–104.

DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalmá*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám, 2006.

### 2008

DEBORD, Guy: *Kommentárok a spektakulum társadalmához*. Ford. ERHARDT Miklós. Budapest, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2008.

FRASER, Nancy: Az újraelosztástól az elismerésig? In: *Rasszizmus a tudományban*. Szerk. KENDE Anna–VAJDA Róza. Budapest, Napvilág, 2008. 337–387.

KASNYIK Márton: Hardt–Negri és a radikális politikai szubjektum a globális periférián. *Fordulat*, 1. 2008. Tél. 120–126.

SZABÓ Máté: Globális kommunikáció, civil társadalom, tiltakozás. *Fordulat*, 1. 2008. Tél. 96–119.

ŽIŽEK, Slavoj: 1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – vajon megint megteszik-e? Ford. BARTHA Eszter. *Eszmélet*, 20. 2008. 80. 188–208.

**2009**

BADIOU, Alain: A kommunizmus múltja, jelene és jövője. Ford. BALÁZS Gábor. *Fordulat*, 2. 2009. Nyár. 5. 95–108.

HARVEY, David: Az „új” imperializmus: Felhalmozás ki-  
semmizés által. Ford. SZÉPE András. *Fordulat*, 2. 2009. Tél.  
78–106.

SCHEIRING Gábor–JÁVOR Benedek (szerk.): *Oikosz és po-  
lisz: zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*. Budapest,  
L'Harmattan–BCE Társadalomelméleti Kollégium–Páz-  
mány Péter Katolikus Egyetem Jog- és Államtudomá-  
nyi Kar, Környezetjogi és Gazdasági Szakjogok Tan-  
szék–Védegylet, 2009.

**2010**

DELEUZE, Gilles: „Á” mint „állat” – Gilles Deleuze ábécéjé-  
ből. *Nagyvilág*, 55. 2010. 4. 331–338.

THERBORN, Göran: *A marxizmustól a posztmarxizmus fe-  
lé?* Ford. BÓZSÓ Péter. Budapest, L'Harmattan–Eszmélet  
Alapítvány, 2010.

LÁNYI András: *Az ember fáj a földnek: utak az öko-filozó-  
fiához*. Budapest, L'Harmattan, 2010.

*Miért fenntarthatatlan, ami fenntartható?* Szerk. LÁNYI  
András–FARKAS Gabriella. Budapest, L'Harmattan, 2010.

**2011**

LACLAU, Ernesto: *A populista ész*. Ford. CSORDÁS Gábor.  
Budapest, Noran Libro, 2011.

Összeállította: Nagy Kristóf

Maja és Reuben Fowkes

## Kaszás Tamás művészeti laboratóriuma

### *Az összeomlás előszele és a túlélés gyakorlata*

A tanulmány az ökológia és az antikapitalista kritika egymással összefüggő elméletei felől vizsgálja Kaszás Tamás experimentális alkotói praxisát. A művek elemzése során a művész saját teóriájának elemeit is felhasználjuk, így többek között olyan kifejezésekkel is élünk, mint kollapszizmus, népi bölcsélet és permakultúra, valamint tekintetbe vesszük, hogy Kaszást erőteljesen foglalkoztatja a politikai szimbólumok eltérítése, és munkássága erős affinitást mutat a mezőgazdasági munka forradalmi hagyományai, illetve a túlélési technikák művészi felhasználása iránt. Részletesen tárgyaljuk a *Pangaea* című komplex installációját, amelyet – Ex-Artists' Collective név alatt – közösen alkotott Loránt Anikóval a 2011-es Isztambuli Biennáléra. Ennek során rámutatunk Kaszás tevékenységében a kollaboratív munka fontosságára, és elemezzük, hogy miért hasznosítja újra és értelmezi át állandóan a különféle ideákat, rajzokat és anyagokat. Kaszás laboratóriumi gyakorlatában felismerhető a neoavantgárd helyi hagyománya is, amely a hivatalos művészeti rendszerrel szemben szkeptikus és hajlamos önmagát historizálni. Úgy gondoljuk, hogy az 1970-es évek óta formálódó ökológiai elméletek, és különösen Félix Guattari írásai szolgáltatathatják azt az elméleti keretet, amelynek segítségével a legátfogóbban leírható Kaszás kollaboratív munkára épülő, környezettudatos alkotói tevékenysége. A kollektivitás elvének fontossága Kaszás művészetében összecseng a hálózati kultúra fogalmával és a mai protesztmozgalmak mozgatórugóival is. Ebből adódóan olyan antikapitalista teoretikusok elméleti reflexióit is felhasználhatjuk a globális gazdaságot és annak hatalmi struktúráit kritizáló művek interpretációja során, mint Michael Hardt és Antonio Negri, illetve a korábban szintén „autonomista” gondolkodóként ténykedő Franco Berardi Bifo, akik a mai új típusú társadalmi folyamatok leírására töreksenek. Innen nézve válik igazán plasztikussá Kaszás műveiben a globalizáció és a jelenlegi hatalmi struktúra kritikája. A művész „készülődése” a közelgő gazdasági, politikai és ökológiai katasztrófára az eltűnés, a visszautasítás és a kilépés radikális posztfordista taktikaival is párhuzamba állítható.

*Kulcsszavak:* ökológia, antikapitalista kritika, posztfordizmus, kollaboratív munka, kollektivitás, intézménykritika, globalizáció, ellen-globalizáció

# A gyakorlattól a diszkurzusig

## Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény

Szerk. KÉKESI Zoltán–LÁZÁR Eszter–VARGA Tünde–SZOBOSZLAI János. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012. 369 oldal. Lásd <http://www.mke.hu/adat/szoveggyujtemeny.pdf> (letöltés ideje 2013. október 16.).

Nyugodtan állítható, hogy *A gyakorlattól a diszkurzusig* című szöveggyűjteménnyel a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói hiánypótló kötetet kaptak kézhez, mert e retorikai fordulat még mindig alkalmas a tömör értékelésre – a nagyrabecsülés kifejezésére. E fordulatot kibontva azonban feltűnik annak alkalmatlansága. Nem elsősorban azért, mert a „kézhez kapás” elektronikus kiadvány esetében szóba sem jöhet, hanem inkább a hiánypótlás kifejezés elégtelensége miatt. A kortárs művészetelméleti szövegek hiánya Magyarországon<sup>1</sup> ugyanis olyan hatalmas, hogy egy kötettel azt nemigen lehet pótolni; a kötet tanulmányai legfeljebb csupán lépőkövek lehetnek. Csak örülni lehet, hogy ezeket a kitűnő szövegeket magyarul lehet olvasni, ráadásul – szinte mindegyik esetben – élvezhető fordításban.

Mielőtt belebonyolódhattunk volna abba, hogy művészetelméleten mi(ke)t is lehet érteni, a kortárs jelzővel a szerkesztők ügyesen megoldották ezt a gordiuszi csomót azzal, hogy jelezték, a hagyományosabb elméleti megközelítések helyett valami mást kapunk. Másfelől azonban újabb hurkot kötöttek: az látható, hogy az esztétika, a művészetfilozófia vagy a hermeneutika elhagyásáról van itt szó, de az nem, hogy mit értsünk *kortárs* elméleten, és mi az az elgondolás, amely egy kötetbe fűzi a kiválasztott tanulmányokat.

A kötetbe válogatott tanulmányok mindazonáltal valóban új elméleti megközelítést jelentenek – csak szükséges feltétele a frissességnek, hogy a legrégebb tanulmány benne 1995-ös, de persze a kötet nem ettől friss és érdekes. Bár az esztétizálástól már rég távol álló tanulmányok különböző művészetképpel élnek, mégis, közös nevezőjük a szociálisan elkötelezett művészet, az a tudás, hogy elmozdulás következett be a „fejben”, a „kommunikációban” élő művésztől a társadalmi szövetben létező művészet felé, a művészet esetenként társadalmi folyamatként való felfogása, és a hangsúly elmozdítása a műtárgyról.

A huszonkét tanulmány négy fejezetet alkot. Az első a múzeumok problémájával, a második a kritikai művészettel, a harmadik a másság kérdésével, az utolsó pedig a kurátori szerepekkel foglalkozik. A múzeumi blokk (*A Mouseiontól a hipermodernig*) olyan két-két, súlypontjában történeti, illetve kritikai tanulmányt tartalmaz, melyek a múzeumról szóló tudás megalapozásához a mai muzeológia perspektíváinak kijelölésével járulnak hozzá. A múzeum kialakulásához szolgál adalékokkal Jeffrey Abt (*A nyilvános múzeum előtörténete*, 4–23.), és a közelmúlt muzeológiai fordulatát tárgyalja Nick Prior (*A kecske is, meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben*, 90–107.). Tony Bennett a Múzeum születéséről szóló

<sup>1</sup> A többnyire hermeneutikai és fenomenológiai alapállású, egyébként kitűnő kötetek és sorozatok egyre bővülő választéka (pl. a Kijárat Kiadó sorozatai, mint a *Narratívák* 1998-tól és a *Spatium* 2003-tól, vagy az *Enigma – Művészetelméleti folyóirat*) mellett üdítő kivételt jelentenek a L'Harmattan Kiadó *Láthatatlan múzeum* könyvei (2006-tól), a Műcsarnok egy tanulmányt tartalmazó *Elmegyakorlatai* (2007-től), valamint W. J. T. MITCHELL: *A képek politikája. Válogatott írások*. Szerk. SZÓNYI György Endre–SZAUTER Dóra. Szeged, JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés 13.); *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. BLÁSKÓ Ágnes–MARGITHÁZI Beja. Budapest, Typotex, 2010; *Helyszíni szemle – Fejezetek a múzeum életéből*. Szerk. TURAI Hedvig–SZÉKELY Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2013.



könyvéből vett, *A kiállítási komplexum* című fejezetében (24–50.) a 19. századi múzeum megformálódását (funkcióit és működését), valamint a világiállítási apparátust elemzi egy kritikailag átértelmezett foucault-i nézőpontból. Mieke Bal képek és szobrok múzeumi konstellációit értelmezi mint „szöveges” retorikai alakzatokat (legyenek azok tudatosak vagy sem). Példái között szerepel a New York-i Metropolitan Museum 1993-ban megnyílt kiállítása a 19. századi európai művészetről csakúgy, mint a berlin-dahlemeri Gemäldegalerie. Mélyreható elemzésén keresztül a múzeumi display és önreprezentáció jelentésgeneráló tulajdonsága kerül fókuszba (*A beszélő múzeum*, 51–89.).

A *Kritikai művészet* blokk már eklektikusabb, de a jóindulatú olvasó az egymást követő írásokban felfedezhet egy olyan sort, mely a műalkotások (hagyományosabb) szemléletétől a művészet gazdasági és rendszerszerű szemléletéig vezet. A helyspecifikusság árnyalásától (Miwon Kwon, 108–127.) a dialogikus és az aktivista művészetten át szinte nyomon követhetjük a hagyományos művészeti formák felbomlásának folyamatát, illetve az ezzel párhuzamos elméletek kivirágzását (Grant Kester: *Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*, 128–140; Gregory Sholette: *Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van...*, 141–157.), hogy végül a művészet politikai gazdaságtani értelmezéséhez jussunk John Roberts *A művészet, az immateriális munka és az értékkritika* (158–178.) és Julian Stallabrass *A művészet ára és haszna* (179–201.) példáin keresztül.

Az *Identitás és (nem csak) kulturális reprezentáció* fejezet az egyik legkiválóbb feminista művészettörténész, Griselda Pollock *Kánon és kultúrharca* című alapvető – és nehezen túlszárnyalható – tanulmányával adja meg az alaphangot (202–219.), ezt követi Judith Halberstam *Technotópiák. Transznemű testek reprezentációja a kortárs művészetben* (220–258.) és Jean Fisher *A szinkretikus fordulat. Kultúrákon átívelő gyakorlatok a multikulturalizmus korában* (259–267.) című írása. Amennyire szimpatikus a feminista,<sup>2</sup> transznemű és roma politika, művészet és életet szét nem választásának szándéka, olyannyira vissza is üt, mivel így egyenként kevés hangsúly esik a kérdésekre, és egy fejezetben belüli együtt tartásukat sajnos nem indokolja az említett, feltételezett szándékon kívül semmi, minthogy az esszéiben a női, a fekete, a roma vagy a transznemű bármiféle együttlítására nem kerül sor. Egyúttal problematikus is a kisebbségek egy blokkban való szerepeltetése – kvázi gettósítása. Ez ugyanis azt sugallja, hogy a „visszabeszélők” nem kerülhetnek a fősodorba. (A legmagányosabb ezek közül Sean Nazerai *A romák és a demokrácia: egy állam nélküli nemzet* [268–282.] című tanulmánya, nem lévén – mint az összes többi e gyűjteményben – művészetelméleti jellegű.)

A legtöbb tanulmány a *Kurátori szerepek* fejezetnek jutott (Walter Grasskamp: *Például a Documenta, avagy hogyan készül a művészettörténet?* 283–292., Marion von Osten: *Hozzáállás kérdése: változó módszerek, átalakuló diskurzusok, formálódó közönség és kiállításrendezés*, 293–305., Claire Doherty: *Új intézményesség és a szituatív kiállítás*, 306–314., Mick Wilson: *A diszkurzív fordulat*, 315–327., Paul O'Neill: *A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzúsig*, 328–343., Daniel Baker: *Kitörni a lokálisból: egy kiállítás funkciója*, 344–353.), melyben a probléma körüljárásán túl fontos lehetett az a meg nem nevezett célkitűzés, amellyel a kötet a kurátori identitás kialakításához, szerepének és pozíciójának erősítéséhez hozzájárul: „A legkiválóbb, legokosabb emberek folynak bele ebbe az összetett tevékenységbe, amelyben egyszerre közvetítők, producerek, érintkező felületek és új kritikusok (neo-critic). Meglehet, hogy a művészetről szóló legfontosabb tanulmányok az elmúlt tíz évben nem is művészeti folyóiratokban, hanem katalógusokban, illetve a galériák, művészeti központok és kiállítások környezetében megjelent kiad-

<sup>2</sup> Itt jegyzem meg, hogy a huszonegyéből csupán hat szerző nő (míg tizenegy szöveget fordított nő és tizenegyet férfi). Ez rávilágít a fordítói munka devalválódására és ennek következtében elnőiesedésére.

ványokban található.” (Mick Wilson, 316.)<sup>3</sup> Itt artikulálódik az, ami indokoltnak látszóvá teszi a kurátori szerep felértékelődését (ami a 13. Kasseli Documenta főkurátora szerint már idejétmúlt<sup>4</sup>), nevezetesen, hogy a gyakorlattól a(z elméleti) diskurzus felé tolódik el a kurátor tevékenysége. Ahogy azt explicite több szöveg is kifejti (például Mick Wilsoné), és ahogy a kötet címadó tanulmányának címe is erre utal: *A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diskurzusig*.

A válogatás koherenciáját jelzik a „keresztutalások” – miközben a huszonkét tanulmány közül csupán kettő származik egy kötetből. O’Neill hivatkozik Mick Wilson *A diszkurzív fordulat* című írására, és mindketten idézik ugyanazt: „Talán akkor is csinálunk (*doing*) valamit, amikor beszélgetünk (*talking*), különösen, ha valami érdemlegeset mondunk. Hiszen csinálni (*doing*) és mondani (*saying*) valamit egyaránt lehetséges formája a világ átalakításának (*acting on the world*).”<sup>5</sup> (O’Neill: 335., Wilson: 315.). A szöveggyűjtemény erősségét pedig többek közt az jelzi, hogy a tanulmányok jegyzetanyagából az érintett témák komoly bibliográfiája áll össze. Talán érdemes lett volna ezt külön is megszerkeszteni. Jó lett volna még egyszer átnézni a kéziratokat, hogy ne maradjanak benne olyan tévedések – kurátorjelölteknek szóló szöveggyűjteményről lévén szó –, miszerint a *public museum*nak a közgyűjtemény volna a magyar megfelelője, minthogy a közgyűjtemény kategóriába a múzeumon kívül más intézmények (pl. könyvtár, levéltár) is beletartoznak (4.).

A szöveggyűjtemény fájó hiányossága azonban az előszó (legyen az szerkesztői, fordítói vagy kiadói) hiánya. Enélkül ugyanis légüres kritikai térben lebeg a kötet. Csak találgathatjuk, vajon miért épp ezek a témakörök szerepelnek – és nem például a trauma, a holokauszt, a tranzitológia szintúgy égető kérdései –, és a könyvtárnyi irodalomból miért épp ez a huszonkét tanulmány került a kötetbe. A *Melléklet*ben miért épp Daniel Burentől jelennek meg írások az 1970–1980-as évekből – és miért állnak azok értelmezés, historizálás nélkül? Egyáltalán: kik a szerzők? A kiadó és az elérhetőség elárulja, hogy a Képzőművészeti Egyetem képzőművészet-elmélet szakos hallgatóinak szól a kiadvány, de ha külső olvasóknak is szánják a kötetet, akkor a fentiek miatt nem spórolható meg a szövegek jelenkori, magyarországi kontextualizálása. Ha viszont egyetemistáknak szól, akkor még fejezetenként is szükség lenne előszókra (minden témáról általában, a szerzőkről, a könyvről, ahonnan az írások származnak stb.). Tudomásom szerint ugyanis még nincs olyan jegyzet (vagy tankönyv), amelynek kiegészítője volna ez a szöveggyűjtemény, illetve amely ennek magyarázata lehetne.

Tatai Erzsébet

<sup>3</sup> Idézi Saskia Bost. Saskia Bos: Towards a Scenario. Debate with Liam Gillick. In: *De Appel Reader No. 1: Modernity Today. Contributions to a Topical Artistic Discourse*. Szerk. Saskia Bos et al. Amsterdam, De Appel, 2005. 74.

<sup>4</sup> “I would never use the word ‘curator’ to define myself and I didn’t call anyone who worked on dOCUMENTA a curator [...] I actually tried to liquidate this word ‘curator’.” A 13. Documenta művészeti vezetőjét, Carolyn Christov-Bakargievét idézi: Paddy JOHNSON–Corinna KIRSCH: *Carolyn Christov-Bakargiev Descends on New York*. Lásd <http://artcity.com/2012/10/18/carolyn-christov-bakargiev-descends-on-new-york/> (letöltés ideje 2012. október 18.); *dOCUMENTA (13) Das Begleutbuch / The Guidebook*. Kiállítási katalógus 3/3. Művészeti vezető: Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV. Ostfildern, Hatje Cantz, 2012. 522.

<sup>5</sup> *Curating in the 21st Century*. Ed. Gavin WADE. Walsell, The New Art Gallery, 2000. 9–10.

# Valami történt

KÉKESI Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*.  
Budapest, Kijárat, 2011. 226 oldal.

Olyannyira hiányzik és oly kevés a holokauszt korszerű kortársi megközelítése a művészetben és az azt körülvevő diskurzusban Magyarországon, hogy Kékesi Zoltán könyve missziót teljesít, egyszerűen már azzal, hogy van. A holokauszt a történészek által az egyik legjobban kikutatott terület, a holokauszt-emlékezettel foglalkozó munkák a nemzetközi kortárs művészetben pedig nemcsak hangsúlyosan jelen vannak, hanem élvonalbeli kritikai művészetként radikálisan szembesítenek mai etikai, morális, politikai, történelmi kérdésekkel. Annette Wieviorka történész terminusával élve: a tanúk kora után vagyunk. A tanúk kora nemcsak azért ért véget, mert azok, akik elszenvetkék, túléltek a holokausztot, immár alig vannak közöttünk, hanem azért is, mert az a konszenzus, amely a tanúk korának beszédmódját jellemezte – azaz a tanú elmondta, tanúságot tett az együtt érző, értő hallgatóságnak –, ez az empatikus közösség többé nem tekinthető természetesen adottnak. Kékesi megfogalmazásában: „Az áldozati beszéd és a tanúságtétel globális inflációjának” (12.) korát éljük. Vagyis nem evidens, hogy minél többet beszélünk a holokausztról, az annál elriasztóbbá válik, hogy minél többet tudunk róla, s minél objektívebb ez a tudás, annál több esély van arra, ahogyan oly sokszor elmondták már, hogy soha többé ne ismétlődhessen meg. Kékesi az irodalomtudomány felől írta meg ezt a könyvet; egy fiatal ember írta, aki maga is fiatalokat tanít a Képzőművészeti Egyetemen. A generációs váltás azért is fontos, mert így tartható fenn a beszéd, az emlékezet.

Kékesi Zoltán a holokauszt-emlékezet művészi megjelenítésében bekövetkezett paradigmaváltást vizsgálja olyan kortárs művek elemzésével, amelyek szokatlanságukkal, provokativitásukkal értelmezést követelnek. A kötet három része: A tanúságtétel politikája, Archivális művészet, A hely és a beszéd. Kékesi számára a kiindulási és egyben elrugaszkodási pont Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című filmje, amelyet radikális szemlélete miatt fordulópontnak tekint a holokauszt művészi ábrázolásának történetében, a tanúságtétel politikájában. Lanzmann számára az egyedüli autentikus bizonyíték a bizonyíték hiánya, nem is használ archív képeket, mert szerinte nem maradhattak (volna) fenn képek a holokausztról, a képek megtévesztenek, hiteltelenek, nem mondanak semmit. Lanzmann olyannyira hiteltelennek tartja a képeket, hogy egy helyütt azt találta mondani, ha készült volna eredeti filmfelvétel a gázkamrák belsejében, azt ő nemcsak hogy nem mutatná be, hanem meg is semmisítené.<sup>1</sup> Dominick LaCapra szerint viszont Lanzmann miközben kizárja az archív anyag használatát, szakralizálja a holokausztot, visszatér ahhoz, amit kifogásol, a képtilalomhoz, a tabukhoz.<sup>2</sup> Kékesi saját megfogalmazása szerint Lanzmann munkásságának a „szélein” halad és a „traumaparadigma peremére került jelenségeket” vizsgálja (22.). De ahogyan a holokausztról általában, erről a filmről sem könnyű újat mondani, oly sokan elemezték már, s oly sok irányból közelítettek hozzá. Kékesi korrekt módon foglalja össze, használja ezt a hatalmas irodalmat. A diskurzus számára újat azzal hoz, hogy a *Shoah*-t új kontextusba helyezi azzal, hogy kortárs művek előzményeként tárgyalja: a képhasználat, a dokumentumhasználat, a hiánnyal való bánás, a tanúkkal, túlélőkkel szem-

<sup>1</sup> Idézi Miriam BRATU HANSEN: Schindler's List Is Not Shoah. In: *Visual Culture and the Holocaust*. Ed. Barbie ZELIZER. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2001. 133.

<sup>2</sup> Dominick LACAPRA: *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1998. 101.

beni, már-már kíméletlen, erőszakos kérdezőmód összefüggésében. Lanzmann kérdezőként tapintatlan, szinte kikényszeríti a tanúságtételt, újra-átélésre kényszeríti a tanúkat, s ezzel ismét áldozattá teszi őket. Ilyen értelemben előzménye a film Artur Żmijewski *80064* című munkájának is. Lanzmann filmje kortárs művek előfutára a tekintetben is, hogy az elkövetői tanúságtétellel is foglalkozik. Franz Suchomel egykori SS-tiszt kétszer is eléneklei Lanzmann kérdésére a filmben az úgynevezett treblinkai indulót. Kékesi mintegy folytatja Shoshana Felman<sup>3</sup> gondolatmenetét, amikor a filmnek ezt a részét értelmezi. A könyv egyik legizgalmasabb része ez, ahol a fölény, az alárendeltség, a zavar keverékét, az elkövetői emlékezést elemzi a szerző.

A holokauszttal kapcsolatos egyik legfontosabb kérdés az archív anyagok használata, az archiválás, az eredeti anyagok megőrzése. A kortárs művészetben oly fontossá váló archiválási elv megjelenését három filmben elemzi Kékesi. Harun Farocki *Haladék* ([1944,] 2007) című munkájában, ahonnan Kékesi könyvének címe is származik, igaz, ahogyan a szerző leírja, Jacques Derrida fogalmának, a *différence*-nak, az „elhalasztódásnak” a német fordítása is ugyanezzel a szóval történik. Farocki filmjében a koncentrációs táborban folyó munka értelmének bizonyítása azt jelenti, hogy tovább maradhatnak életben az értelmes munkát végzők, haladékok kapnak. A haladék, a késleltetés arra is vonatkozik, hogy a jelentés mindig később jön létre, és hogy Farocki is utólag, később értelmezi az archív némafilmben látottakat, magát a film-apparátust. Romuald Karmakar *Himmler projektjében* (2000) egy színész mondja újra Himmler 1943-as poznaíni beszédét, látszólag kritikai felhang nélkül, valójában a színészi újrajátszás által ismét megtapasztaltatja az elkövetői beszédet és egyúttal távolságot is tart tőle. Eyal Sivan *Specialista* (1999) című filmje ugyancsak archív anyagot, az Eichmann-per évtizedekig dobozban maradt felvételeit felhasználva, a „gonosz banalitását” és a per mediatisálását leplezi le.

A harmadik rész, A hely és a beszéd az, ahol az utóbbi évek igazán nehezen értelmezhető, sok ellenérzést kiváltó műveit, mindenekelőtt Żmijewski *80064*-ét és Yael Bartana *Lengyel trilógiáját* elemzi. Ebben a részben a legnyilvánvalóbb az – ahogyan Kékesi írja könyvének elején –, hogy valami történt, valami megváltozott a holokauszt művészi vizsgálatával kapcsolatban. Hisz hogyan lehet például azt értelmezni, hogy egy holokauszt túlélő idős férfi karjára tetovált, fakuló auschwitzi azonosítási számát egy mai tetoválóstúdióban megerősítik? Żmijewski provokatív és kínzó módon nem tekinti adottnak az empátiát és a szolidaritást. Míg Lanzmann a filmmel, a kérdezőssel, a tanúságtétel kierőszakolásával hite szerint valami fontosat végez el, hisz a tanúságtétel erejében, Żmijewskinél más történik, ez a „nemes cél” már távolról sem egyértelmű.

Yael Bartana *Lengyel trilógiáját* (2007–2011) Kékesi fordított *re-enactment*-ként értelmezi, az „imagináció politikája”-ként. A kötet lezárásaként, Bartana munkája mintegy konklúzió és kérdésfeltevés: milyen lehetőségei vannak a politikai művészetnek? Bartana a kortárs politikai művészet terepén dolgozik, ezért is volt ott munkája a Żmijewski által kurált 2012-es Berli-ni Biennálén, ahol nem egyszerűen művészet és valóság, művészet és politika határainak vizsgálatáról volt szó, hanem arról, hogyan lehet a művészet eszközeivel politikát művelni. Bartana *Trilógiája* egyszersmind a Zsidó Reneszánsz Mozgalom útjára indítása is; zavarba ejtő, hogy a művész nem tisztázza a mozgalom státusát. Azaz egy politikai fikció valódinak látszik, s nyitva áll a lehetőség, hogy bármikor valósággá váljon. Żmijewski épp ezt, a művészetten túllépő politikai hatékonyságot kereste.

E művek elemzéséhez az elméleti keretet Michel Foucault biohatalom-fogalma, az ő nyomán Giorgio Agamben, aki szerint a biopolitika „legtisztább” megjelenése a koncentrációs tábor, Jacques Derrida, aki az archívumot mint a jelentésadás hatalmával rendelkező helyet ér-

<sup>3</sup> Shoshana FELMAN–Dori LAUB: *Testimony*. London, Routledge, 1992. 274–277.

telmezi, valamint a művészetet az egyet nem értés, a disszenzus tereként tárgyaló Jacques Rancière adják. Ők azok a gondolkodók, akiknek a munkássága a kortárs művészetre és az arról való gondolkodásra komoly hatást gyakorolt. A magyar olvasó számára ezeket az elméleteket is összefoglalja Kékesi, hisz e téren is szembe kell nézni a hiányosságokkal, hogy nem alapozhat meglévő ismeretekre.

Ahogy Claude Lanzmann filmje kapcsán sem. A *Shoah* hazai (nem) ismertsége, (nem) láthatósága szimbolikus megjelenítője annak, mennyire (nem) ismertek a holokausztal foglalkozó művészi alkotások, köztük a kortárs művek ma Magyarországon. A filmet vetítették évekkel ezelőtt a Duna TV-ben, látható volt kiállításokon, mégsem lehet rá közös tudásanyagként hivatkozni.<sup>4</sup> S ez még inkább igaz a kötetben vizsgált többi műre. Ezek a művek vagy egyáltalán nem (voltak) láthatók itthon, vagy ha fizikai értelemben láthatók voltak is, marginálisak maradtak.<sup>5</sup> A kortárs művészettel foglalkozó szakmabelieken kívül itthon nem igazán ismerik ezeket a műveket. Ezért is kell az alapvetően teoretikus, filozófiai fogalmakkal operáló könyvnek gyakran a műleíráshoz fordulni, egyszerűen a tájékoztatás érdekében időről időre vissza kell térnie a leíráshoz.

A könyv egyik célja, hogy a diskurzív szemlélet, igényesség is meghonosodjon, épp ezért megérdemelte volna az alapos szerkesztői munkát; mondatok, bekezdések több helyütt szó szerint ismétlődnek. A hiánypótló, imponáló tudásról tanúskodó kötetben sokszor elhangzik, hogy azért is kell beszélni a holokausztról, hogy annak szimbolikus kiterjesztése megtörténjék. A kortárs művészet épp azért foglalkozik oly sokat a holokauszttal, hogy azon keresztül a jelen társadalmi emlékeztetőtörténet problémáira, az elhallgatásokra is rákérdezzen, hogy a kritikus reflexió igénye megszülessen. Hisz nem lehet nacionalizmusról, Trianonról beszélni a holokauszt nélkül. E kiterjesztés módja a könyvben az volna, hogy a felvetett problémákat, mindenekelőtt magát azt, ahogyan a holokausztról ma Magyarországon szó van (vagy nincs), összekösse a mi jelenünkkel. Hogy reflektál a diskurzus hiányaira, a hiányzó művekre. A könyvben sajnos ez a visszacsatolás nem történik meg. Nemcsak hogy olyan művekről van szó, amelyeket a szakembereken kívül nem igazán ismernek, hanem azokról a művekről, amelyek mégiscsak vannak, ám nem esik szó róluk. (Egyetlen magyar művész, Forgács Péter filmjeit említi csak Kékesi Zoltán.) A hazai helyzetre való reflexió híján pedig nyitva marad az az alapvető kérdés is, hogy lehet-e nálunk az áldozati beszédmód inflációjáról beszélni, amikor még az áldozati beszéd sem történt meg? A könyv végeredményben sokkal inkább kapcsolódik az angolszász, a francia és a német tudományos kontextushoz, semmint a magyarhoz. Ennek ellenére örülnünk kell, hogy van egy ilyen könyv, komoly tudásanyagot hoz be – ugyanakkor a diskurzus „kulturális fordítása”, adaptálása még hátravan.

Turai Hedvig

<sup>4</sup> A film szövegkönyvét kiadták magyarul. Claude LANZMANN: *Soah*. Ford. ÁDÁM Péter. Budapest, Kossuth, 1999. A könyv hátsó borítójának szövege indoklást kíván nyújtani a kiadásra, s implicite a film magyarországi láthatatlanságára is: „...itt nem is a kép a fontos, hanem a szemtanúk – túlélők és egykori hóhérai – visszaemlékezése. Ez teszi lehetővé, hogy az interjúkat és vallomásokat – akárcsak e könyv francia kiadója – mi is elszákuítsuk a látványtól és önmagában mutassuk be az olvasónak.”

<sup>5</sup> Eyal Sivan *A specialista* című filmje ment filmfesztiválokon és ki volt állítva a Trafóban is (*Második Jelen*, 2005), ahogyan Artur Żmijewski videomunkája is (*Radikális szolidaritás*, Trafó, 2007–2008), Yael Bartana *Lengyel trilógiájának* első része, a *Rémálmok* (*Keleten a helyzet*, Ludwig Múzeum, 2010), a másik két rész viszont nem; Omer Fast *Spielberg listája* szintén nem, ahogyan Romuald Karmakar *Himmler projektje* sem.



# Idegen elmélet és lokális kontextus

HORNYIK Sándor: *Idegenek egy bűnös városban*. Budapest, L'Harmattan–Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet, 2011. 303 oldal, illusztrált.

Nem sokkal összefoglaló kötetének megjelenése előtt Hornyik Sándor egy módszertani szempontból is fontos esszét publikált Uglár Csaba „monokróm festményeiről”, mely áttételesen a hazai kritikairás teoretikus problémáival is számot vetett.<sup>1</sup> Nemcsak bizonyos kifejezések („paradigma”, „posztmodern”) felületes alkalmazására hívta fel a figyelmet, hanem arra is, hogy lényegében hiányzik a nemzetközi diskurzus megkerülhetetlen figuráinak (például Clement Greenbergnek, Michael Friednek, Rosalind Kraussnak) magyarországi recepciója. „A gond csak annyi, hogy – kolonializmus ide, önkolonizáció oda – az amerikai eredetű diskurzus mára tényleg globálissá vált, így ha nem olvassuk, és nem használjuk, akkor továbbra is láthatatlan marad a kortárs magyar művészet.” (2.) Uglár példáján Hornyik egyrészt rámutat a globális diskurzusokban rendre visszatérő művészetelméletek alkalmazásának lehetőségeire, másrészt ironikusan rendre leleplezi annak buktatóit is. A fekete zománccal és csapágygolyókkal a „fenséges égbolt” képzeteit előhívó sorozat kapcsán sűrű teoretikus hálózatot sző. Konst-ruál egy lehetséges – ám elmaradt – diskurzust, mely a radikális festészet elméleteitől Clement Greenberg formalizmusán át T. J. Clarkig, Rosalind Kraussig és Michael Friedig ível, ám visszavezet a kiindulópont-hoz, az Új-lak csoport ingerszegény diszkurzív térben folytatott tevékenységéhez, a magyarországi teoretikus vákuumhoz, az elmaradt diskurzusok problémájához: „...Bu-dapesten nem volt egy helyi Greenberg. (De ha volt is Greenbergünk, csak én nem tudok róla, akkor is utálta volna az új-lakos buherát.)” (4.) Az Uglár köré szőtt teoretikus háló tehát nem több illúzió-nál: a gyökeresen eltérő kontextusokban keletkezett elméletek (ön)kényes, ám annál bravúrosabb összeolvasása a nemzetközi tendenciákon túl a lokális tradíciókat (a „bitu-menes Erdélyt” és a „kénes Szentjób-t” – 7.) is továbbgondoló műtárgyakkal. A szándék az itthon alig ismert, ám igen fontos és meghatározó diskurzusok bevezetése és alkalmazása a hazai művészet kontextusában, a lokális műtárgyak olyan értelmezése, amely a globális szintér nyel-vét beszéli, s amely dialógusképes interpretációként hozzájárulhat a művek „nemzetközi be-csatolásához”.

Az önreflexív esszé méltán állhatna Hornyik Sándor összefoglaló kötetének élén, mely-ben a szerző 2005 és 2009 közötti, *vizuáliskultúra-kutatáshoz* kapcsolódó szövegeinek váloga-tása olvasható. A fejezetcímek ugyan egységes, monografikus igényű feldolgozást sugallnak, valójában egy – helyenként redundánssá és önismétlővé váló – szövegkollázsról van szó, amely töredékessége, esetlegessége ellenére is betölti funkcióját, amennyiben diskurzust kezdemé-nyez. Jelentős kérdés persze, hogy mindezt miképp teszi. A kötet korábbi recenziói egyrészt a „disputa hiányára”,<sup>2</sup> másrészt a kötet terminológiai és logikai pontatlanságaira<sup>3</sup> koncentrá-ltak. Ezekkel részben érintkezve a következőkben a különféle diskurzusok ismertetésének és bevezetésének problémájára reflektálok, arra a kérdéskörre, amely a szerző fent idézett esszéjéből is kibontható. Az „idegen elméletek” és a „lokális kontextusok” közötti szakadékra, az eltérő közegben keletkezett elméletek „átfordíthatóságának”, „importjának” problematikájára.

<sup>1</sup> HORNYIK Sándor: A festészet mint kritika. Uglár Csaba „monokróm festményei”. *Balkon*, 18. 2010. 9. 2–7.

<sup>2</sup> Vö. HORÁNYI Attila: Egy elmaradt diskurzus légüres terében. *Műértő*, 15. 2012. 4. 7.

<sup>3</sup> Vö. SZÁNTÓ Ildikó: Illusztrált képelmélet. *BUKSZ*, 23. 2011. 3. Ősz. 250–253.

A kötet első nagy egysége (15–104.) egy több könyvtárnyi szöveganyagot feldolgozó, annotált bibliográfiához, többféleképp rendszerezett, kommentált „linkgyűjteményhez”<sup>4</sup> hasonló. A szerző „annotált adattárnak”, „recenziócsomagnak” nevezi (23.), melyből – a kötet végén található „Genealógiá”-val (289–294.) összeolvasva – rekonstruálhatóvá válik a többféle értelemben vett „képi fordulat” (kontextustól függően *pictorial turn* vagy *iconic turn*<sup>5</sup>) és az önálló diszciplínává váló vizuáliskultúra-kutatás története. Hornyik nemcsak a főbb szöveggyűjteményeket<sup>6</sup> és a bennük publikáló szerzők egy részét veszi sorra (a leggyakrabban W. J. T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey, Mieke Bal és James Elkins műveire hivatkozva), hanem a legfontosabb előzményekre is utal Michel Foucault-tól Guy Debord-on és Jacques Lacanon keresztül Louis Althusserig, Laura Mulveyig vagy Erwin Panofskyig. Megkísérli elkészíteni a sok tudományterületet érintő vizuáliskultúra-kutatás diszciplináris felosztású „spektrumát” (23–34.),<sup>7</sup> majd ismerteti a kutatások kapcsán lezajlott vitákat (65–77.).

Az új diszciplínát érintő disputából, illetve annak recepciótörténetéből pedig (legalább) két fontos probléma is kibontható. Az egyik a vizuáliskultúra-kutatás globális térhódításából és a vizuális kultúrák lokális különbségeiből adódó „fordítási” nehézségekre vonatkozik, ahogy Hornyik fogalmaz: „a *cultural turn* program csak angolul fut zökkenőmentesen, és a legnagyobb sikert mind ez idáig az amerikai fogyasztók körében aratta” (44.). A legszembetűnőbb ellentét az angolszász és a kontinentális – főképp német – kutatási irányok között érhető tetten („kritische berichte vs. Critical Inquiry”, 82.), mely szintén a szellemtörténeti és a kulturális hagyományok markáns eltéréseiből adódhat. Erwin Panofsky amerikai és Aby Warburg német reneszánsza<sup>8</sup> a képtudomány két eltérő, lokális specifikumokkal rendelkező, ám globálisan érvényes változatát eredményezi.<sup>9</sup> A vizuális kultúrák lokális/kulturális relativitása melletti másik fontos problémát pedig a módszer sokak által felvetett *történetietlen* jellege jelentheti, miszerint „a vizualitás elemzését elszakítja annak társadalmi és politikai kontextusától” (36.). Mindez az irányzat tán legfontosabb alakját, az egyszemélyes „intézménynek” is tekinthető (31.) W. J. T. Mitchellt ért kritikákból olvasható ki a leginkább, miszerint „szereti a diskurzusokon keresztül kontextualizálni a képeket, miközben tárgyyszerű, dologi és funkcionális kontextusuk némiképp háttérbe szorul. Sőt esetenként a diskurzus is elszakad némiképp forrásától, eredeti konceptuális és intézményi keretétől, a szövegek eredeti intenciói és funkciói néha túlságosan is alárendelődnek Mitchell gondolatmenetének és érvelésének” (98.). Rosalind Krauss egyenesen „teoretikus patchwork”-nek minősítette Mitchell szövegeit. Hornyik ennél is élesebben fogalmaz a szövegeiben példaként, előképként hivatkozott szerzőről: „Mitchell munkássága persze el-

<sup>4</sup> A „linkgyűjtemény” kifejezés Hornyik egy másik fontos szövegéből, a „művészettörténet vége” elméleteket áttekintő – a kötetből szintén kimaradt – tanulmányából származik. HORNYIK Sándor: A művészettörténet krízise és virágzása. *BUKSZ*, 14. 2002. 1. Tavasz. 250.

<sup>5</sup> Ehhez a problematikához alapvető: *Iconic Turn*. Ed. Christa MAAR. Köln, DuMont, 2004; több fontos tanulmánya magyarul: *A kép a médiaművészet korában. Válogatás kortárs német esztétikai, médiaelméleti és művészettörténeti írásokból*. Szerk. NAGY Edina. Budapest, L'Harmattan, 2005.

<sup>6</sup> Például: *Visual Culture. Images and Interpretations*. Eds. Norman BRYSON–Michael ANN HOLLY–Keith MOXEY. Hannover–London, University Press of New England, 1994; *Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas MIRZOEFF. London–New York, Routledge, 1998.

<sup>7</sup> Jóllehet a kötet egy későbbi – ám feltehetően korábban keletkezett – pontján így fogalmaz: „úgy terveztem, hogy röviden áttekinsem a *visual culture* kifejezés különféle diszciplináris (szociológia, filozófia, művészettörténet, tudományelmélet, irodalomelmélet, feminista kritika, posztkoloniális tanulmányok) használatait, mielőtt rátérnék vizsgálódásom elsődleges célpontjára, a művészettörténet vs. vizuális kultúra viszálra. Most azonban be kell vallanom, hogy a publikációk tömege és a diskurzus mérete meghatárolásra készített.” (69.)

<sup>8</sup> Utóbbihoz lásd Horst Bredekamp Hornyik által többször is hivatkozott, alapvető tanulmányát: Horst BREDEKAMP: Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. *BUKSZ*, 15. 2003. 3. Ősz. 253–258.

<sup>9</sup> Ennek részletesebb kifejtése a kötet *Ikonológia* című egységében: 79–104.

sősorban arról szól, hogy kit, honnan és miért olvas, vagyis nem annyira a tárgyról, mint inkább az olvasásról és a nézésről” (98.). A problémának még markánsabban ironikus megfogalmazása a kötet egy későbbi pontján olvasható: „A továbbiakban allegorikusan, művek megidézésével szemléltetem, hogyan is működik a *Visual Culture Studies*, amelyre meglehetősen jellemző, hogy legjelesebb művelői állandóan azt olvassák egymás fejére, hogy összemérhetetlen elméletekkel és szerzőkkel zsonglörködve valójában semmi eredetit nem mondanak” (216.).

Hornyik kötetének második, nagyobbik fele konkrét műértelmezésekből, esettanulmányokból, ha tetszik, az első részben kifejtett teoretikus irodalom „alkalmazásából” áll. Az egész kötet tétje pedig épp az, hogy mennyiben lehetséges az első egységben felvillantott „idegen elméleteket” speciális művek kontextusában kamatoztatni, főképp *lokális kontextusokban*. A cél megvalósításának nehézségei, buktatói pedig a fent idézett teoretikus passzusokból is kiolvashatók: miképp lehetséges az angolszász képtudomány terminológiáját eredendő kontextusától eltérő közegekben, vagyis eltérő lokalitások eltérő „vizuális kultúráira” alkalmazni, továbbá kiküszöbölhetők-e a módszer eredendően ahistorikus jellegéből adódó anomáliák, amelyek azzal fenyegetnek, hogy a vizsgált műalkotások „készen kapott” elméletek pusztá ilusztrációivá egyszerűsödnek.

Hornyik lazán kezelt „mediális” csoportosításban tárgyalja a kiválasztott műveket, problémákat, melyek egyrészt az amerikai diskurzusok eredeti „mitchelli” közegekből származnak (például *Star Wars*, *Sin City*, *Alien*, *Helyszínelők*, *Mátrix*, *abu-ghraibi fényképek*), másrészt azonban nagy számban megjelennek a hazai színtérre vonatkozó fejezetek (például *technorealizmus*, *Cseke Szilárd*, *Szépfolvi Ágnes*, *Gyórfy László*, *Szűcs Attila*, *Gyenis Tibor*). Az elemzésekben pedig rendszeresen visszatér két – az amerikai vizuáliskultúra-kutatásban is gyakran megjelenő – kérdéskör: egyrészt a Guy Debord-i „spektákulumok” és a baudrillard-i „szimulákrumok” világának ismeretelméleti, médiumelméleti problematikája, másrészt a terrorizmus korának léttapasztalata, illetve annak vizuális megnyilvánulásai.<sup>10</sup> A kötet szerkezeti problémájából adódóan (misperint egésze monográfiaként megtervezett, ám korábban írt, különálló, alkalmi szövegekből épül fel) gyakran szembesülhetünk a példák kiválasztása során erőteljes arányeltolódásokkal a bemutatott alkotók jelentőségét, kvalitását illetően. Feltehetően maga Hornyik Sándor sem ekképp válogatott volna a művek és az alkotók között, amennyiben koherens monográfiát készít.

A következőkben azokra az esettanulmányokra koncentrálok, amelyek a vizuáliskultúra-kutatás szempontjából szűz terepnek számító hazai példákat „olvassák össze” a kötet első részében „preparált” nemzetközi szakirodalommal, illetve a meghatározó művészeti tendenciákkal.

Hornyik a „festői terrorizmus” címszó alatt a fotóalapú figurális festészet két paradigmatisztikus alkotójával, Gerhard Richterrel és Luc Tuymanssal foglalkozik a „történeti festészet” tradíciójának és a terror reprezentációjának vonatkozásában. A fotóalapú festészet kapcsán – amint azt Baudrillard részben épp az amerikai hiperrealisták által inspirált „hiperrealitás”-terminusa (225.) is mutatja – nemcsak emlékezetpolitikai, hanem alapvető médiumelméleti és episztemológiai kérdések is felvethetők. Ezek kifejtéséhez azonban nemcsak az ábrázolt történetek (RAF, szeptember 11., Patrice Lumumba meggyilkolása) kontextusát, hanem a be-

<sup>10</sup> Az utóbbihoz lásd a Hornyik által hivatkozott alpművek közül: W. J. T. MITCHELL: *Vital Signs. Cloning Terror*. In: Uő: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago–London, The University of Chicago Press. 2005. 5–27; W. J. T. MITCHELL: *Cloning Terror. The War of Images. 9/11 to the Present*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 2011. (Nota bene, Mitchell problémafelvetésére jellemző, hogy egy globálisan érvényes, ám mégiscsak lokális, olykor belpolitikai színezetű problémát tematizál, amelynek jelentős filozófiai recepciója van ugyan, és a korunkat alapvetően meghatározó kérdéskör, mégis más megvilágításból szemlélhető a „távoli” és onnan nézve „periférikus” kelet-európai közegből.)

mutatott művek keletkezésének hátterét is vizsgálni kell. A szerző azonban nem fejti ki Richter a fotórealistákat évekkel megelőző „kapitalista realizmusának” vagy Tuymans a richteri képfelfogásra nagyban építő „posztkonceptuális festészetének” különféle (művészet)történeti összefüggéseit. Ennek hiányában azonban a hazai fotóalapú tendenciák, így a Hornyik által „technorealizmusnak” nevezett irányzat kontextualizálása sem állhat biztos lábakon. A szerző a richteri képalkotással összeolvas számos, valóban a hazai Richter-recepcióhoz tartozó, ám sok esetben merőben provinciális, lokális festészeti teljesítményt. Az összevetések azonban főképp egy-egy technikai megoldás hasonlóságára vagy motivikus egyezésre korlátozódnak, s nem térnek ki a mélyebb történeti összefüggésekre, például a különféle realista festői tradíciók interiorizálásának módjára és a vizsgált művek eltérő történeti súlyára és helyére.

A „technorealizmus” vagy a Sensaria Hornyik által „naturalistának” nevezett festői praxisa elsősorban nem az *October* folyóirat „disembodied image”-re vonatkozó szövegei, hanem a specifikus festészettechnikai és történeti kontextusok felől értelmezhető. Egy ilyen értelmezés előfeltétele a „realizmus”, a „naturalizmus”, illetve a „fotórealizmus” nemzetközi szakirodalomból ismert fogalmainak tisztázása az adott összefüggésben, továbbá a művek művészet-történeti helyének – így például a hazai „fotórealizmus” különböző generációihoz fűződő viszonyának – meghatározása.<sup>11</sup> A hagyományos és lokális vagy regionális művészettörténeti kontextualizálás nélkül a tágabb „képtudományi” megközelítés sem állhat biztos alapokon, hisz a vizuáliskultúra-kutatás alapvetően nem eltörli, hanem inkább kiterjeszti a hagyományos művészettörténet kutatásmódszertanát.

Amint a jellemzően „nyugati” kontextusban létrejött, „neoavangárdhoz” köthető művészettörténeti fogalmak (például pop art, fotórealizmus, konceptualizmus) sem alkalmazhatók reflektálatlanul egy gyökeresen eltérő kontextusban keletkezett műcsoportra, úgy a műértelmező módszerek „átültetése” is kihívást jelent. Kérdéses marad, mennyiben olvasható Szépfalvi Ágnes művészete Gilles Deleuze, Jacques Lacan és Laura Mulvey illusztrációjaként (164–171.), feltételezhető-e közvetlen (illusztratív) viszony Gerhes Gábor és Lacan között (219–222.), vagy valóban kontextualizálja-e Gyenis Tibor műveit a művek leírásánál jóval terjedelmesebben hivatkozott, s az idézett Gyenis-műveken messze túlmutató, a kötet hosszú teoretikus bevezető fejezeteit idéző művészetelméleti szakirodalom (199–213.).

A *Festészet* rész első fejezetében idézett Richterhez és Tuymanshoz a kötetben vizsgált alkotók közül Szűcs Attila áll a legközelebb (178–188.). Hornyik behatóan vizsgálja Szűcs festményeinek „vizuális kultúráját”, a művek kapcsán felvethető „asszociációs mezőket” (188.). Ez úttal kitér a „couleur locale”-ra (186.) is, illetve felvillantja a fotórealista festészet tradícióját („élén Gerhard Richterrel”, 182.), mégsem fejti ki, hogy pontosan milyen – lokális és globális – tradíciókra támaszkodott Szűcs, s mindennek tükrében miképp határozható meg a helye egy Richterével és Tuymanséval azonos diszkurzív térben.

Az elméleti fejezeteket „hasznosító” műértelmező esszék tehát épp a bevezető részekben impliciten megfogalmazott módszertani problémákat (ahistorikusság, szövegközpontúság és a művek illusztrációként való kezelése) reprodukálják. Ezek a kérdések pedig visszavezetnek Hornyik korábban említett Uglár-esszéjéhez, az „idegen elméletek” és a specifikus kontextusok

<sup>11</sup> Amíg ez nem történik meg, a szakterminológia sem állhat biztos lábakon; a vonatkozó fejezetben például a fotórealizmus nemzetközi tendenciáihoz tán legerősebben kötődő hazai alkotót, Nyári Istvánt Hornyik Sándor – kifejtett indoklás nélkül – „naturalistának” nevezi (148.). Az is elgondolkodtató a terminológia szempontjából, hogy a Sensaria „naturalistái” közé sorolt László Dániel a kötetben reprodukált *Olvasó nő* (2005) című festménye (149.) nemcsak a Svetlana Alpers által elemzett Vermeert idézi, hanem a „fotórealista” Gerhard Richter világhírű, szintén Vermeert parafrázáló *Olvasóját* (Gerhard Richter: *Lesende*, 1994, San Francisco Museum of Art) is „appropriálja”, már-már zavarba ejtő módon. A Vermeer *Olvasóját* „olvasó” Richterhez lásd Astrid KASPER: *Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei*. Berlin, Reimer, 2003. 92–103.

összeillesztésének, egymáshoz csiszolásának intellektuális kihívásához. A „teoretikus patchwork” összevarrásának, a művészetelméleti „barkácmunkának” erőpróbáló, mégis roppant élvezetes, olykor szinte zsonglőri – s ennyiben a mintaként tekintett angolszász közeg szigorú szerkezeti elvárásait figyelmen kívül hagyó – játékához, mely a Hornyik által (részben Carlo Ginzburg nyomán) idézett detektívékéhez hasonló logikai készséget, és a szövevényes összefüggések átlátásának képességét igényli. A különböző kontextusok közötti mozgások, átcsúszások, összefüggések, (kulturális) transzferek reflektált vizsgálata, a *Visual Studies* toposzainak felidézésén túl a kiválasztott művek történeti, vizuális, technikai *sajátszerűségeinek* elemzése, vagyis a Hornyik által is említett módszertani problémák kiküszöbölése pedig elvezethet a nemzetközi vizuáliskultúra-kutatás egy hely- és kontextus-specifikus terminológiával operáló variánsához.

Hornyik Sándor lenyűgöző tudásanyagot megmozgató tanulmánygyűjteménye, illetve diskurzust generáló (elméletirői, fordítói, szerkesztői, kurátori) tevékenysége fontos lépést jelenthet egy ilyen újragondolt, a lokális kontextusokra érzékeny *Visual Studies* felé. Az *Idegenek egy bűnös városban* ennyiben az utóbbi évek legjelentősebb hazai művészetelméleti teljesítményei közé tartozik, amely sokakat termékeny vitára és párbeszédre, a nyitva hagyott kérdések, elvarratlan szálak továbbgondolására inspirálhat.

Fehér Dávid







# ars hungarica 2013

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXIX. évfolyam

4.



# Tartalom

## Helyzetkép

Marosi Ernő: A magyar művészettörténet-tudomány helyzete 1996–2011 .....	409
--	-----

## Oktatás, műhelyek

Kelényi György–Rényi András: Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete és Doktori Iskolája .....	424
Szakács Béla Zsolt: A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke .....	428
Kovács András: Művészettörténet-oktatás a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen .....	431
Szakács Béla Zsolt: Művészettörténet-oktatás más egyetemeken .....	432
Sisa József: A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézete (2012-től: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet) .....	435
Bodnár Szilvia: A Szépművészeti Múzeum .....	438
Jávor Anna: A Magyar Nemzeti Galéria mint tudományos műhely (1996–2012) .....	449
Takács Imre: Az Iparművészeti Múzeum .....	456
Mikó Árpád: A művészettörténet-írás helyzete a Magyar Nemzeti Múzeumban .....	457
Farbaky Péter: A Budapesti Történeti Múzeum .....	460
Prékopa Ágnes: Művészettörténészek a fővároson kívüli múzeumokban .....	467
Lővei Pál: A műemlékvédelem .....	469

## Tematika, eredmények

Marosi Ernő: A középkor művészettörténete .....	478
Galavics Géza: Reneszánsz művészettörténeti kutatások Magyarországon 1995 és 2012 között .....	488
Galavics Géza: Barokk művészettörténeti kutatások Magyarországon 1995 és 2012 között .....	493
Sisa József: 19. századi kutatások .....	501
Beke László: 20–21. századi kutatások .....	505



András Edit–Tímár Árpád: A műkritika helyzete.....	511
Lővei Pál: Nemzetközi tudományos szervezetek, nemzetközi kapcsolatok, konferenciák.....	513
Galavics Géza: Az Opus Mirabile díj alapításáról és történetéről .....	518

## Mellékletek

1. melléklet. A művészettörténész-képzésben, illetve tudományos továbbképzésben részt vevők; a diploma-, illetve fokozatszerzők száma .....	528
2. melléklet. A háromnál több főállású művészettörténészt foglalkoztató közintézményben dolgozó művészettörténészek száma .....	529
3. melléklet. A köztestületi tagok statisztikai adatai.....	531
4. melléklet. A magyarországi művészettörténet önálló kiadványként megjelent publikációi, 1996–2011 (összeállította: Buzási Enikő) .....	532
5. melléklet. Számszerű összesítések az 1996–2011 között önálló kiadványként megjelent publikációkhoz (összeállította Buzási Enikő).....	547
6. melléklet. Kiállítások, 1996–2012 (összeállította Róka Enikő).....	549
7. melléklet. Az MTA II. Osztályának Művészettörténeti (Tudományos) Bizottsága (1996–2012, összeállította Szentesi Edit).....	556

## Bibliográfia

Magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációi 2009–2011 (összeállította Szentesi Edit) .....	560
--	-----

<b>Intézeti események 2012</b> (összeállította Kerny Terézia).....	590
--	-----

<b>Rövidítések jegyzéke</b> .....	600
-----------------------------------	-----

Marosi Ernő

# A magyar művészettörténet-tudomány helyzete 1996–2011

Ennek a helyzetképnek elkészítését eredetileg egy 2012 első napjaiban kialakult, a szakma egészét érintő konfliktushelyzetben a Bizottság maga javasolta. Csak már a munka megkezdése után vált előttünk világossá, hogy vállalásunk egy hagyományosnak tekinthető ritmusba illeszkedik. Kezdő pontjának megválasztását elsősorban az indokolja, hogy utoljára az 1995. évvel bezárólag készült a szakterületről hasonló, középtávú bizottsági elemzés.<sup>1</sup> Azt megelőzően 1971-ben, majd az MTA Elnöksége számára előterjesztésként 1977/78-ban készült hasonló igényű munka.<sup>2</sup>

Szándékunk szerint az elemzés végpontja a lezárt 2011-es év lett volna, de – amint ez ma alighanem mindenki számára nyilvánvaló – az időközben végbement változásokat lehetetlen nem tudomásul venni. De hogyan, amikor rendre utólag és nem hivatalos formában értesülünk róluk és következményeiről? A bizottsági elemzés elkészítésének egyévnnyi elhúzódása alighanem ezzel a helyzettel indokolható, annál is inkább, mert ebben magának az akadémiai tudományos bizottságnak a helyzete jut kifejezésre. Az itt előterjesztett referátum erősen személyes formáját ugyanilyen okból választottuk, háttérét azonban a bizottság tagjainak – nagyrészt a szakmai közélet és a publikációk ismeretén alapuló – részletesebb elemzései alkotják. Ezt a jelen összefoglalásnál lényegesen terjedelmesebb háttéranyagot hamarosan meg kívánjuk jelentetni, a mellékletben ennek csak kivonatát adjuk.

## 1. A magyar művészettörténet-tudomány szervezetei

Az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága jelenleg az egyedüli szorosabban vett, az MTA köztestületi tagságából és által választott szakmai szervezet. Szervezeti okokból egykor általános (így a hetvenes évekig a múzeumok és a műemlékvédelem tudományos munkáira is kiterjedő) szakmai tudományos koordinatív szerepe előbb az MTA Művészettörténeti Intézetére és annak munkaterveire korlátozódott, majd minimálisra csökkent. Információinak forrása mindenekelőtt tagjainak ismeretanyaga, legfontosabb hivatalos feladata az MTA doktora címek szerzésével kapcsolatos eljárásban való közreműködés. Egyben – nemzeti bizottságként – Magyarországot képviseli a művészettörténészek nemzetközi szövetségében (*Comité International d'Histoire de l'Art: CIHA*), amely a rendszeres művészettörténeti nemzetközi (világ-) kongresszusok rendezője.

<sup>1</sup> A magyar művészettörténet-tudomány helyzete címmel, egyes speciális szempontokat elemző munkaanyagokkal együtt: Henszlmann-lapok. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Közlönye. 5. 1996. 14–28.

<sup>2</sup> Elnökségi vita és határozat: 1979, kiadása önálló füzetben: A művészettörténet-tudomány helyzete. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1983. (Elemzések – tanulmányok, 6.)

A legrégebbi, 1878-ban (Országos Régészeti és Embertani Társulatként) alapított szakmai társulat, a *Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat* azt a rokon eredetű tudományágak differenciálódása előtti szervezeti állapotot őrzi, amelyben „régészet: archaeológia” még a mai értelemben vett régészetet és művészettörténetet egyaránt jelenti. Elvileg alapvető, régészeti és művészettörténeti szakosztályai révén az interdiszciplinaritás fóruma, előadásaival, tematikus ülészakaival és tradicionális tanulmányi kirándulásaival/vándorgyűléseivel ma is hasznos szerepkört tölt be. Hagyományosan az Akadémia támogatásával működik; ez mára a minimumra csökkent. Ugyanakkor az impresszum szerint máig az egykori *Archaeológiai Értesítő*ből 1952-ben kivált *Művészettörténeti Értesítő* lapgazdája.

A kortárs művészettel foglalkozó (többek közt) művészettörténészek (kurátorok, műkritikusok) nemzetközi szervezetének (*Association Internationale des Critiques d'Art: AICA*) is működik nemzeti bizottsága. Kevésbé szakmaspecifikus a művészettörténészek képviselője a történeti épületek helyszíni kutatóinak egyesületében (RÉKE); a műemlékvédelem (ICOMOS), illetve a múzeumok (ICOM) nemzetközi szervezeteiben, valamint a muzeológusok hazai társaságában (Pulszky Társaság).

Újabb, a 2000-es évekbeli fejlemény a fiatal, rendszerint PhD-fokozattal rendelkező művészettörténészek konferenciák szervezésével és kiadványok szerkesztésével is foglalkozó, CentrArt elnevezésű egyesülete. Egyelőre eldönthetetlen, vajon korosztályos vagy alternatív szervezetként folytatja-e munkáját.

Ebből az áttekintésből egyenesen adódik az első következtetés: a magyar művészettörténészeknek *nincs olyan autonóm szakmai szervezete, egyesülete, amely alkalmas lenne a legfontosabb, közérdekű szakmai kérdések kezelésére, a szakmai érdekek képviselésére, s amely ezáltal éppúgy lehetne a különféle főhatóságok partnere, mint az ország képviselője nemzetközi fórumokon. Azok a kérdések, amelyeket itt tárgyalunk, más országokban a művészettörténész-egyesületek éves konferenciáinak vagy nemzeti kongresszusainak témakörei. Ezek rendszerezése a szakma fontos deziderátuma.*

## 2. A művészettörténészek

Már az adódó legelső és legritimisebb kérdés is szembesít bennünket azzal, hogy adatok híján meg sem tudjuk mondani, hányan vagyunk. Erre a következtetésre jutottunk az itt szóban forgó tudományági elemzés során, amelynek alanyai a művészettörténészek. Definíciójuk különböző kritériumok alapján lehetséges, például:

a) A hazai egyetemek bölcsészettudományi karain két tanszéken/intézetben, illetve külföldön szerezhető *végzettség és diploma/ák* figyelembevételével – de más megfontolásból a pályára lépésnek ez az útja nem tekinthető kizárólagosnak: ugyanis más egyetemek és karok, illetve más szakok is figyelmet érdemelnének. Ugyanakkor a tudományos pályán való működés, amelyre az akadémiai bizottsági vizsgálat irányult, nem következik automatikusan a végzettségből.

Az egyetlen, az ELTE-n működő doktori iskola a kezdettől, 1993-tól 2011-ig 252 doktórandszt vett fel, s az 1993 és 1997 között átminősítéssel szerzett 19 PhD-fokozat után 1998–2011 között 92 (összesen: 111) PhD-s művészettörténészt bocsátott ki. Következtetések egyedül a doktori iskolának a sikeres fokozatszerzésekhez viszonyított mintegy két és félszeres létszámából vonhatók le, mégpedig pozitív (a doktori folyamat igényessége) és negatív értelemben (nagy lemorzsolódás, a disszertáció-írás elhúzódása) egyaránt.

b) Ezért az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottsága által szükségképpen az elemzés elsődleges szempontjának tekintendő a *tudományos munka*. Ez nem azonosítható, de jól jellemezhető minden további nélkül legfontosabb mutatójával, a tudományos *publikációs tevékenység*-gel, amelynek akadémiai megítélésében jelenleg mindenekelőtt a természettudományi publikációkra érvényes szabályok dominálnak – köztük különösen a kísérletes tudományokra szabott normákkal, a publikációs hely rangjának figyelembevételével, az impaktfaktor érvényesítésével és az idézettség számszerű kimutatásával, különös tekintettel a nemzetközi visszhangra. Valamennyi bölcsész tudományág közös törekvése a monográfia és a folyóirat-közlemény preferált műfajain kívül továbbiak (például esszé, szótár, lexikoncímszó, katalógustétel) figyelembevétele. Mellettük a gyűjteményekben regisztrált (például feljegyzésekben, kutatási, restaurálási stb. dokumentációkban rögzített), korlátozott publicitású eredmények is figyelmet érdemelnének. Tudományos eredmények ezenkívül nagy számban kerülnek nyilvánosságra ilyenként általában el nem ismert publikációs formákban. Ezek egy részének – a szakterület specifikumait figyelembe vevő – elismeréséért (például a Magyar Tudományos Művek Tára – MTMT – nyilvánításaiban) a Tudományos Bizottság ismételtén sikra szállt. Specifikus vitakérdés mindenekelőtt a jelenkor művészetével való foglalkozás vezető műfajának, a műkritikának értékelése.

c) A legbiztosabban megfogható (és mert személyekig vezetnek, további következtetésekre is alkalmas) létszámmutatók a *tudományos fokozatszerzéssel* (1993-tól: 111 PhD-fokozat) kapcsolatosak. Ezek sem teljesek azonban: az *MTA köztestületi tagjainak* jegyzékei nem tartalmazzák a tudományos téren aktívak teljes névsorát, mivel egyrészt intenzív tudományos munkát végzők fokozattal nem rendelkezők is, másrészt nem minden fokozattal rendelkező igényel magának köztestületi tagságot.

E jegyzékek 2003 és 2012 között 4 akadémikusról (2 rendes, 1 levelező és 1 külső tagról) szólnak, és 2003-ban 70 fős, 2009-ben 101, 2012-ben 123 fős köztestületi tagságról. Tanulságos továbbá – különösen a köztestület életkora szempontjából –, hogy ugyanebben az időben 2003-ban 41 kandidátus és 23 PhD-s köztestületi tag volt, 2009-ben 33:61 az arányuk, 2012-ben 32:76, míg a tudomány (illetve az MTA) doktoraié: 6, 8, illetve 11 – nagyjából mindig ugyanolyan (8% körül) alacsony.

Az adatok a *kutatási témákról* csak nagyon óvatos következtetésekre adnak alkalmat. Tematikai orientációkról az MTA Adattár szól. 2012-ben középkori specialista 23 személy (közülük 1 akadémiai tag), újkori 44 (3 akadémiai tag), 19. századi 19 (2 DSc), modern kori 45 (2 DSc).

Jogos az ellenvetés, hogy az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottságának elemzésében alkalmazott kritériumok megfelelnek ugyan az Akadémia által előírt – többek között a doktori cím adományozásakor és a tagválasztás során már régebben érvényesített, újabban az MTMT révén egyre inkább az egyetemekre és a fokozatszerzésre is kiterjedő – követelményeknek, de nem felelnek meg a művészettörténészek önképének és -értékelésének.

Összevetésül szolgálhat az AICA-tagság áttekintése. Ez az alapvetően jelenkori és művészetkritikai/kurátori tevékenységre orientált, 2001 óta működő szervezet mintegy közel egynegyedében áll az MTA köztestület tagjaiból: 91 főből 23 az MTA köztestület tagja.

d) Mivel a művészettörténészek munkaviszonyának hagyományosan alapvető formája a *közszolgálat* (főként közalkalmazotti, ritkábban köztisztviselői munkaviszony) oktatásban, gyűjteményekben, kutatóintézetben, hivatalokban, statisztikailag is ez ragadható meg leginkább.

A két egyetemi tanszék közül az ELTE oktatói létszáma 1995-ben 13,5, 2012-ben 9, a PPKE-é ugyanebben az időszakban: 3 és 7 között; ugyanakkor az MTA (2012 elejétől az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont) Művészettörténeti Intézetéé 30 fő körül.

Művészettörténész-muzeológusként (akármit jelentsen is ez) 2009-ben 203 főt tartottak számon a minisztériumi statisztikák (ebből: a Magyar Nemzeti Galériában 2009-ben 38-at, a Szépművészeti Múzeumban ugyanakkor 32-t, az Iparművészeti Múzeumban 22-t, a Magyar Nemzeti Múzeumban 6-7-et, a Petőfi Irodalmi Múzeumban 6-7-et, a BTM-ben 10-et, a Ludwig Múzeumban 10-et). A legtöbb (3–5) főt foglalkoztató vidéki központok: Szentendre, Miskolc, Pécs, Győr és Szombathely.

A műemlékvédelem intézményrendszerében (OMvH / KÖH + ÁMRK / KÖSZ + MÁG / MG + Magyar Építészeti Múzeum) 1995-ben betöltött mintegy 45-46 művészettörténészi státusz 2012 elejére 30-ra, az eredeti mintegy kétharmadára olvadt. Éppen ez a létszámadat hívja fel a figyelmet arra, hogy bármilyen tendenciát vélünk is felfedezni a nagyon nehezen elérhető és sokszor hiányos vagy szembetűnően ellentmondásos statisztikai adatokban, időközben minden ilyen következtetés alaptalanná vált.

Az áttekintett korszakban köztudomás szerint is nagyobb jelentőségre jutott vállalkozás, magántevékenység stb. mértékéről még a fentiekhez hasonlóan kérdéses érvényű statisztikai áttekintéssel sem rendelkezünk.

Mindezek alapján az elemzés alanyainak, a művészettörténet-tudomány művelőinek száma kb. 200–300 közöttire becsülhető. Amint létszámukról, úgy specializáció, illetve életkor szerinti megoszlásukról sem áll rendelkezésünkre egzakt adat, legfeljebb a szakterület ismerete és különféle következtetések alapján tehetők további becslések.

### 3. A művészettörténeti produkció

Ismételten hangsúlyozandó, hogy az akadémiai Művészettörténeti Tudományos Bizottság feladata eleve csak a szakma tevékenységének egyik területére terjedt ki, arra, ami megfelel a tudományosság kritériumainak. Itt az eddigiekkel kapcsolatban is több további kérdést kell felvetnünk. Az egyik szükségképpen arra vonatkozik, vajon mennyit fed le szakmai tevékenységünk-ből mindaz, ami e kritériumok szerint számba vehető; a másik arra, miben és mivel szolgálja mindez a művészettörténet hagyományának elvileg kívánatos, folyamatos fenntartását; a harmadik pedig arra, hogy 1996 és 2011 között kimutathatók-e olyan jelenségek, illetve elbeszélhetők-e olyan történések, amelyeknek esetleg historiográfiai szempontból is van jelentőségük – netán egy korszakot jellemeznek.

#### a) A művészettel való foglalkozás formái

Tehát lássuk az első kérdést: *Mi van az akadémiai kritériumok szerint értékelhető tudományos produkción kívül és túl?* Ez a kérdés nem specifikusan hazai vonatkozású, hanem nemzetközi probléma. Mindjárt az elején meg kell állapítanunk, hogy e szempontból anyanyelvünk hátrányunk, amelynek alapján – de ugyanakkor önként vagy társadalmi igények nyomására vállalt szempontok miatt is – a művészettörténet (is!) nemzeti tudományként jelenik meg, holott tárgya, a művészet, egyetemes. Abból kell kiindulnunk, hogy a művészettörténetet mindenekelőtt három funkciókörben láthatjuk: az első mindenképpen az, hogy műveljük, a másik, hogy írjuk (innen az a szó, hogy „művészettörténet-írás” – nyilván a történetírás mintájára), s a harmadik a „tudomány”: a sokat vitatott *Kunstwissenschaft* megfelelője, a művészettudomány (vagy Fülep Lajost idézve: a „művészettörténet-filozófia”). Ez az utóbbi nyilvánvalóan túlmutat az empirikus anyagon, s az a szint, amelyen a művészettörténet a maga területén kívülre, kifelé fordul – me-



todikai inspirációért, vagy tapasztalatainak továbbadása érdekében. Az már ízlés, érdeklődés, tudományközi erőviszonyok kérdése, hogy az inspiráció eredete és a közlés címzettje az esztétika-e, vagy például a kulturális antropológia, a kommunikációelmélet, a társadalomtörténet vagy a percepció pszichológiája, esetleg a kognitív tudomány.

Az alapot azonban mindenképpen a művészet művelése jelenti, egyfajta szakmai kultúra (abban az értelemben, ahogyan a földművelés agrikultúra). Két jól ismert formája a *custodia* (abban az értelemben, amelyben régen a gyűjtemény kezelőjének munkaköri címe is múzeumi őr volt), illetve a ma elterjedtebb *cura* (amelyből a kurátor ered). Itt kevésbé a két típus különbsége érdekes, noha regisztrálni kell, hogy újabban a tipikusan *custosi* vagy konzervátori tevékenységeket is szívesebben jelölik kurátorinak – például az új keletű *curated* igealakokkal. A jelen összefüggésben fontosabbnak tartom, hogy a hagyományos *connoisseurship*-ben gyökerező szakmai kultúrának ez az alapja erősebben tárgyakhoz kötődik, kevésbé publikációkban jelenik meg. Ha mégis észrevehető, a kurátor és hálás közönsége, valamint a sajtó az időszaki kiállítást tekinti igazi jutalomjátékának, lehetőleg soha, vagy csak ritkán a múzeumok arculatát igazán hordozó állandó kiállítást, vagy éppen a raktárt. Időnként fantasztikus elképzelések is keletkeznek a múzeumi törzsanyag értékesítéséről – hogy a leginkább kedélyborzolókat szóba hozzam: esetleg tömeges digitalizálás vagy/és (?) piacra dobás útján. Ebbe a körbe tartozik a műemléki konzervátorok (például Ausztriában ez a hivatalos címük, nálunk az előadó, illetve a bizottsági építész volt megjelölésük) újabb keletű – nem egészen illendő, de a lényegét jól leíró kifejezéssel – partiba dobása. A múzeumi őr – ellentétben a hiedelmekkel – nem az egyetemről kerül ki, hanem munkahelyén, hosszú tapasztalatszerzés útján érik szakemberré. Az egyetemi oktatás mai helyzetében (lásd „bolognai folyamat”) a nemzetközi normáknak megfelelő, nem sok-, csak legalább többoldalú szakemberek kibocsátására kevésbé képes, mint valaha, mindenekelőtt azért, mert nem állhat ellen a túlnyomóan jelenkor-központú hallgatói érdeklődés nyomásának. Annak oka pedig ismét a közönség érdeklődése. A művészettörténet tulajdonképpen művelője ma nagyrészt védtelenül, magára hagyatva áll, tevékenységének etikáját magánúton, idősebb kollégák példájából vagy irodalmi olvasmányokból merítve.

Irodalmi megnyilatkozásait is meglehetősen szelektív módon honorálják. Történeteit szívesen közlik – csak hogy általában napilapok, irodalmi folyóiratok, szerencsés esetben nemcsak sztori-éhes, a biztosítási értékeket firtató bulvárkiadványok. Leginkább ezeket a publikációkat sújtja a publikációkat számszerűségükben és az impaktfaktorhoz kötött formalitások szerint rostáló hivatalos szemlélet. Pedig esszéikben, kritikákban, kiállítási katalógus-előszavakban rejtőzik számos olyan tapasztalat rögzítése, amely szerencsés esetekben méltán tarthatna igényt a történetírás címére, mert tényleg művészettörténeti folyamatok észlelésére vagy csak megérzésére vonatkozik, s viszonyítási rendszere szerencsés esetben az egyetemes művészettörténeté. Mindezen csak a valóban kvalitatív szakmai értékelés segíthetne, amire jelen körülményeink között nem sok esély látszik. Ez az esélytelenség pedig a művészettörténet autonómiájának kérdését érinti. A helyzet kifejezetten riasztó, s már-már a Belting által az 1980-as években diagnosztizált „második művészettörténet” állapotát idézi – ugyanis az állítólagos „tudományosság” és a „zsurnalizmus” határvonala valahol 1900 táján húzódik. Bizonyos, hogy az igények, a munkák elhelyezésének lehetősége is szerepet játszik ebben a megoszlásban. Az is tény azonban, hogy a művészettörténészek jelentős számú, az aktualitásokra érzékenyebb csoportja kevésbé igényli a – nyilvánvalóan egyfajta gondolat-temetőnek érzett – úgynevezett „szaktudományos” kontextust.

## b) A szakma hagyományozása

Mindez átvezet a második kérdéshez: *Mi szolgálja a magyar művészettörténet-írás hagyományának fenntartását a mi produkciónkból?* – vagy másként megfogalmazva: *Mi kerül mindebből egy művészettörténeti alapkönyvtárba?* Az előbbiekből kiindulva: számos, valaha majd forrásértékű közlés, katalógus stb. – csupa értelmezésre váró nyersanyag. Egy ideális magyar művészettörténeti alapkönyvtár anyaga ugyanakkor alig gyarapodott, sőt az 1950-es évektől elkezdődött gyarapodása is abbamaradt. A legtöbb ilyen nagy projekt ugyan már az 1980-as években nyilvánvalóan módszertani revízióra, modernizálásra szorult volna, de félbemaradásuknak nem ez volt az oka, hanem a finanszírozásnak és az előbbi tudósgeneráció utánpótlásának hiánya. A 8 kettős kötetre tervezett magyarországi művészettörténeti szintézis 3 elkészült egysége közül az utolsó 1987-ben jelent meg, azóta folytatása nincs, egy – műfaját és formátumát tekintve megváltozott koncepciójú – további kötete talán hamarosan nyomdába kerülhet. Ugyanekkor végződött, Szabolcs-Szatmár megyével Magyarország Műemléki Topográfiája megjelent köteteinek sora. (Jelenleg Kőszeg város nagytópográfiájának munkálatai vannak előrehaladott állapotban.) A hézagot sem a vitákban emlegetett közép-, sem az egyetlen megyéig, illetve városig (Fejér, illetve Székesfehérvár) eljutott kistópográfia nem töltötte be. Megszakadt az ötvenes évek óta művelt *corpus*-munkák sorozata, egyetlen új vállalkozás, a *Lapidarium Hungaricum* köteteinek kivételével.

Mindezek külső magyarázatául szolgálhat az ilyen jellegű munkákat elvállaló Akadémiai Kiadó kiválása, az azonban, hogy helyükbe különféle tematikus kiállítási katalógusok, illetve oeuvre-katalógusok léptek, paradigmaváltás jele, s arra utal, hogy mind a tematika, mind a szerzők tekintetében az individuum szerepe növekedett meg. Ugyancsak kevés a gyűjteménykatalógus – előrelépés, illetve a modernizálás igénye a Szépművészeti Múzeumban jelentkezik, a Régi Képtár *checklist*jének, tudományos katalógusainak, illetve a Grafikai Gyűjtemény viszonylagos rendszerességgel megjelenő állománykatalógusainak kiadásával. Az Iparművészeti Múzeum négy kötetig jutott (oszmán-török szőnyegek, úrihímzések, legyezők, Esterházy-textilek); a Nemzeti Múzeum egy kötetig (a középkori bronztárgyak katalógusával), ahogyan a Magyar Nemzeti Galéria is (utóbbi a román kori kőfaragványokéval). Elterjedt szükségmegoldás áttekintő, időszakos kiállítások tudományos katalógus-igényű kiadása. Ha ezen összefüggésben a hagyomány fenntartásáról beszélünk, azt e művek esetében a szerzők személye is garantálja.

Változatlan a sokak által, olykor meggondolatlanul sürgetett magyar művészlexikon helyzete. A Szentiványi-féle anyaggyűjtés ellenőrizhetetlen esetlegességén a sürgetett digitalizáció aligha segíthet, s vigaszul marad (Lyka Károlynak a Thieme-Becker mellett egykori döntése nyomán) a magyar anyag további szállítása az abszurditása miatt állandó gondokkal övezett, Saur- (jelenleg DeGruyter)-féle *Allgemeines Künstlerlexikon*ba. A *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* inkább személyes presztízseket szolgáló pótléknak bizonyult, nem is szólva kortársi mivoltának ma már alapos meghaladottságáról. A szemle eredménye inkább sanyarú.

Nem szolgál több vigasszal a művészettörténeti bibliográfia helyzete sem. Bíró Béla 1955-ben publikált, már megjelenése idején is korszerűtlen és megbízhatatlan műve, *A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája* ma már csak kuriózum. Modern, rendszeres kísérlet volt 1965-ben a Boskovits Miklós által szerkesztett gótika- és reneszánsz-bibliográfia. Ennek kiterjesztése az egész magyar irodalmi produkcóra 1968–1969-ben célkitűzés volt ugyan, de megghiúsult. Maradt az éves bibliográfiák közlése előbb a *Művészettörténeti Értesítő*ben, majd az *Ars Hungaricában*. Ezek sorozata a 2000-ben megjelent, 1989. évi bibliográfiával szakadt meg. Pedig egy párhuzamos vállalkozás, Bardoly Istvánnak az 1976–1990 közötti magyar műemlékvédelmi bibliográfiája mutatja, hogy megvan a lehetősége, és hogy mekkora a haszna még a hasonlóan retrospektív bibliográfiai feldolgozásnak is. Többségükben persze csak Magyarországon publikált,

főleg magyar nyelvű munkákról van szó, amihez csak némi korrekcióval járul hozzá – főleg a szerzők önbevallása alapján – a külföldön kiadott produkció kimutatása. Ezt az MTA Művészettörténeti Bizottsága kezdeményezte és tagjai végezték el a gyűjtőmunkát, először a 2003–2005. évek anyagából (megjelent: *Ars Hungarica* 2007/1, 174–192: 309 tétel 132 szerzőtől, folytatása: 2006–2008, *Ars Hungarica* 2011/1, 147–162; a 2009–2011. évek anyaga előkészületben<sup>3</sup>). Elhárítandó a szokásos ellenvetést: nem arról van itt szó, hogy helyesebb-e online vagy nyomtatott formában elképzelni egy bibliográfiát: egyáltalán e rendszeres munka vállalásáról van szó. Hiánya különösen terhes akkor, amikor a bibliográfiai adatoknak, idézettségnek, impaktfaktornak stb., általában csupa mennyiségi mutatónak, olyan nagy szerepe van a pályázati eljárásokban, a minősítésben. Paradoxon, hogy a publikáló művészettörténész kutatásra és írásra rendelkezésre álló idejének nagy részét egyéb támpont híján saját publikációinak és azok visszhangjának dokumentálására fordíthatná (különösen pedig külföldi tanulmányútjait, mert az idegen nyelvű hivatkozások itthon nagyrészt el sem érhetők). Így a kötelességszerűen készülő adat-szolgáltatásokat gyakorlatilag haszontalanoknak kell minősítenünk.

Ez viszont már egy további, itt éppen csak jelzésszerűen említhető témakörhöz vezetne: a szakkönyvtárak helyzetéhez. Biztos, hogy ezek közül a Szépművészeti Múzeum könyvtára országos jelentőségű, a műemléki hivatal speciális, de hasonlóan reprezentatív könyvtárának sorsa viszont a fenntartó átszervezése folytán éppen most vált bizonytalanná. Mindezekon felül még számos múzeumi és tanszéki, sőt múzeumirészleg-kézikönyvtár is van: ha áttekintésük lehetséges lenne, ami egy kumulatív online katalógus segítségével nem lenne boszorkányság, az máris nagy előrelépést jelentene.

Különösen a német szakirodalomban gyakran alkalmazott dicséret-formula a *gut recherchiert*, vagyis jól dokumentált. Az imént vázolt helyzet ezt, gyakorlatilag a publikációk hitelét veszélyezteti. Tapasztalataink szerint egyelőre kevésbé a régi korszakok művészettörténetében, erősebben a modern korra vonatkozó publikációkban.

Nem más tanulsággal szolgálnak a periodikumok sem. Változatlanul a *Művészettörténeti Értesítő* (2012-es LXI. kötetével) és az *Acta Historiae Artium* (2012-ben az LIII-dikkal) a két vezető folyóirat – kérdés, mekkora a példányszámuk, s hová jutnak el e példányok. Az intézeti folyóiratként alapított, hamar országos jelentőségű folyóirattá fejlődött *Ars Hungarica* problémáit jelzi, hogy XXXVI., 2008-as kötetét csupán 2011-ben követte a megváltozott formátumú és megjelenésének gyakoriságában is eltérő folytatás. Valamennyi folyóirat igyekszik eleget tenni a nemzetközi normáknak (*abstract*, *keywords* közlése), de a legfontosabbaknak (nemzetközi szerkesztőbizottság, minden esetben dokumentált lektorálás, az illusztrációk copyrightjának rendezése), amelyek kedvezőbb besorolásuk szempontjából éppúgy szükségesek lennének, mint online megjelenésükhöz, elsősorban anyagi okokból nem felelnek meg.

Több-kevesebb rendszeresség és folyamatosság jellemzi a legfontosabb múzeumi közlemények hagyományosan párhuzamos magyar és idegen nyelvű kiadását, köztük az *Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, az *Ars Decorativa* és a *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* a legjelentősebb, s ugyancsak fontosak a fővárosi (BTM: *Budapest Régiségei*, *Tanulmányok Budapest Múltjából*, Magyar Nemzeti Múzeum: *Folia Archaeologica*) és vidéki múzeumi évkönyvek alkalmanként megjelenő művészettörténeti közleményei. Az általunk áttekintett szakaszban a leglátványosabb kezdeményezéseket a mindenkor műemléki hivatal mutatta olyan, időközben megszűnt folyóiratokkal, mint a *Pavilon* és a *Műemlékvédelmi Szemle* (ide sorolnánk még valaha sűrű megjelenésük okán a *Műemlékvédelem – Művészettörténet* és a *Lapis angularis* című könyvsorozatot is), valamint a sok kiadvány nem kevésbé látványos megszűnése után újraindított és eddig talpon maradt *Magyar Műemlékvé-*

<sup>3</sup> Az időközben elkészült nemzetközi bibliográfiát lásd e folyóiratszámunk mellékletei között (*a szerk.*).

*delem* évkönyvvvel és a *Műemlékvédelem* című folyóirattal, amelynek 2012-ben LVI. kötete jelent meg. Külön említést érdemel egy 69. számával 2011-ben 18. évfolyamába lépett, magát művészetelméleti folyóiratnak valló kiadvány, az *Enigma*, amely nemcsak aktuális elméleti kérdéseket, egyes kutatások műhelyproblémáit felvállalva vált fontos művészettörténeti kérdések igen érzékeny fórumává, hanem azzal is, hogy tudatosan kezdeményezte és folytatja a magyar művészettörténet historiográfiájának kutatását.

Az egyedüli, szembetűnő gyarapodást a művészeti folyóiratok és magazinok számának gyarapodása jelenti: *Artmagazin*, *Balkon*, *Műértő*, a *Praesens* közép-európai kortárs művészeti folyóirat (ha ugyan él még eddigi utolsó száma, a 2010/1. óta), *Új Művészet*, aztán a *Flash Art*, valamint a népszerűsítő jellegű *Magyar Múzeumok* és a *Múzeum Café*. Bennük alaposabb elemzéssel bizonyára irányzatokra, különféle érdekek képviseletére lehetne ismerni. Ezúttal elegendő az a megállapítás, hogy sokszínűségük és az úgynevezett „komoly” szakfolyóiratokénál igényesebb, a *coffee table*-re való kiállításuk illusztrálja a korábban az aktualitások irodalmának külön életére tett megjegyzést.

### c) A művészettörténet korszakváltása

Mivel itt már változásokról volt szó, helyes lesz áttérni a harmadik kérdésre, arra, hogy ezek és más változások *relevánsak-e a magyar művészettörténet historiográfiája szempontjából*, vagy másképp fogalmazva, amit az utóbbi időben, különösen ez évben tapasztalunk, ezekkel indokolhatók-e. A korszakváltást jelző változások az 1980-as évek második felében kezdődtek el. Eddig csak a tudományos publikációk addigi kiadói háttérének megszűnéséről volt szó – valójában a piacgazdaság viszonyainak kezdeteiről és fokozatos dominanciára jutásáról, amelynek itt a pozitív hatásait kell kiemelni. A most áttekintett másfél évtizedben egyértelműen a piaci verseny viszonyainak túlnyomó érvényesülésével kell számolnunk, s ezeknek köszönhetjük a művészettörténeti produkció: katalógusok, monográfiák, nagy és kiállításukban még egy évtizeddel korábban is alig elképzelhetően igényes kötetek sokaságát. Ezek tartalmi méltatása nem kis feladatot ró az akadémiai elemzés elkészítőire. Ebben az akadémiai bizottságnak van gyakorlata, hiszen a „csodás mű” középkori minősítését enyhén önironikus színezettel kölcsönző elnevezésű *Opus Mirabile „díj”* (szintén ironikus: inkább csak elismerés, kezdetben bronzéremmel, újabban már csak oklevéllel) az MTA Művészettörténeti Bizottságának kezdeményezésére 1994-től kezdve létezik. Arra szántuk, hogy helyettesítse a tulajdonképpen művészettörténeti teljesítményekre nem létező kitüntetést (miniszteri szintű csak a műkritikusok és jelenkor-specialisták Németh Lajos-díja, vannak hasonlóak a műemléki szakembereknek, a muzeológusoknak is). Ezenkívül kifejezi a Bizottság kollektív szakmai értékítéletét, és lehetőség szerint orientálnia is kell/ene.

Épp ezért szempontjai, kategóriái többször változtak. Az 1990-es évek elején a nagy kiállítások többszerzős, könyv formátumú katalógusai jelentették a pártolásra szoruló újítást, így ezek a katalógus-publikációk (és általuk egyre inkább maguk a kiállítás-projektek – egyre inkább a szponzorálásban sikeresebb, nagy intézményeknél) kerültek előtérbe, mellettük pedig a legfontosabb tanulmányok (folyóiratokban vagy gyűjteményes kötetekben, olykor éppen a fent említett katalógusokban). Idővel, miután a „csodás művekre” való hivatkozás intézmények beszámolóiban is megjelent, az eredeti célok részben feledésbe mentek. Ezért 2008-tól a Bizottság megváltoztatta az elismerés kategóriáit, amelyek mostanában: többszerzős művek (köztük tanulmánykötetek is); egyszerűs tanulmányok, monográfiák (tehát akár könyvek is, felismerve, hogy a tudományos könyvek publikációja egyre ritkábbá vált) és recenziós, valamint kritikai publikációk (hasonló megfontolásból).

A döntő változást, már 1990 előtt, a tudományos kutatás addigi – az akadémiai szervezeten kívüli, gyűjteményi vagy tanszéki kutatóhelyek munkaterveinek felügyeletére és részben finanszírozásuk befolyására is kiható – akadémiai monopóliumának lebontása jelentette. Ebben a változásban főszerepet játszott az intézményfinanszírozást felváltó témafinanszírozás megjelenése, az OTKA létesítésével és ugyanakkor a Soros Alapítvány fellépésével. Kezdetben hatáskorú ellensúlyként, kívánatos kormányzati preferenciák érvényesítőjeként működött a Klaniczay Tibor koncepciója szerint létesített Kulturális-történeti emlékeink kutatása, feltárása, kiadása elnevezésű főirány is. A témafinanszírozással nemcsak a kutatóhelyek decentralizálása valósult meg, hanem az egyéni és a team-vállalkozások finanszírozása vált az uralkodó kutatástámogatási formává – s ez (eltekintve néhány kivételtől, például a Szépművészeti Múzeum tudományos katalógusaitól) leginkább a rövid távú projekteknek kedvezett. A folyamatban egyfajta privatizáció is megvalósult, aminek eredménye a magára maradt, ösztöndíjakban és pályázatokon támogatást kereső kutatói státusz lett. Ez nem a művészettörténet – s nem is csak hazai – specifikuma. Ha problematikus, problémái a források szűkességéből és csökkenéséből, az értük folytatott verseny kiéleződéséből következnek.

A kutatómunka privatizációjával egy időben ment végbe a támogatásoké is: az 1990-es évek elejétől jelentek meg a privát, céges és különféle alapítványi támogatók jelzései, sokszor logók sorozatai a kiállítások dokumentumain és a publikációkban. A MissionArt Nagybányával kapcsolatos, majd Máttis Teutsch Jánosra vonatkozó együttműködése a nemzeti közgyűjteményekkel nyitotta meg azt a sort, amely a legjelentősebb magángalériák, például a Kieselbach-féle, valamint a Virág Judit vezette Mű-Terem Galéria anyaggyűjtő, kiállítási és publikációs vállalkozásaihoz vezetett. Más jellegű példát említve, a Hild-Ybl Alapítvány 1991-es Ybl-kiállítása a maga nemében ugyancsak újdonság volt. Nyilvánvaló, hogy egyik esetben sem csak szponzorálásról van szó, hanem inkább kereskedelmi céloktól nem független szakmai kutatómunka és közgyűjteményi kutatótevékenység összekapcsolódásáról. A 20. század elejének egyik nagy hangsúlyt kapott művészeti vonulata a nagybányai neósoktól kezdve a magyar Vadakon át a Nyolcakig ennek a kapcsolatnak köszönhetően vált fontos témává csakúgy, mint lényegében ezzel egy időben a historizmus építészete is, amelyben ugyanakkor egy addig nem különösebben frekvenciát kapott kutatóhely, Budapest Főváros Levéltára is megjelent támogató közintézményként. Ezek csak kiragadott példák, számukat szinte tetszés szerint lehetne szaporítani olyan jelentőségű eseményekkel, mint az emlékezetes Rippl-Rónai- vagy Mednyánszky-kiállítások.

A kilencvenes évek változásai, amelyek eredményei az áttekintett korszak kezdetén már beértek, jelentős átalakulást hoztak a művészettörténeti publikációkban. Buzási Enikő a Művészettörténeti Tudományos Bizottság számára megkísérelte az OSZK bibliográfiái alapján statisztikai adatokkal is jellemezni a másfél évtized könyvprodukciónál (lásd a 4–5. mellékletet). Eszerint a monografikus kiadványok száma 133 volt: gyűjteményes kötet, tanulmánykötet 42; inventárium és forráskiadás 57; emlékkönyv, Festschrift 30; szakkatalógus, gyűjteménytörténeti munka 49; lexikon jellegű kiadvány 16. Ami a korszak-preferenciákat illeti, valamennyi korszak produkciója 20 kötet körül mozog, a 20. századdal azonban 68 mű foglalkozik, kortárs tárgyú pedig 17. A helyzetet árnyalják például a monográfiák kiadóihoz vonatkozó adatok: könyvkiadónál, magángaléria kiadásában, illetve magánkiadásban jelent meg 78; múzeumi kiadású 33; akadémiai 6; alapítványi 6; egyetemi, főiskolai kiadvány 5; műemléki hivatali kiadvány 3; egyházi 2.

A Buzási Enikő által összeállított, 327 tételes, részletes publikációs jegyzék tanulságait nehéz lenne egyetlen gondolatmenet szerint összefoglalni. Emellett a jegyzéket (amely biztosan hiányos és több helyen valószínűleg pontatlan, mindenesetre az arányokat jelzi) szükségszerűen ki kell hogy egészítsék a kiállítási katalógusok és a konferencia-kiadványok. Ezek együttesen



adhatnak csak megfelelő képet a művészettörténet-tudomány elmúlt 16 évének publikációs terméséről.

Néhány jelenség azonban szembetűnő: 1. Eltűntek a nagy tudományos kiadványok, különösen a sorozatok (Magyarország műemléki topográfiája; A magyarországi művészet története, corpus- és tudományos katalógus-vállalkozások). 2. Uralkodó műfajként a vegyes tartalmú, szerkesztett tanulmánykötetek jelennek meg – különösen feltűnő a különféle ünnepi (jubileumi, illetve Festschrift) könyvek nagy száma, mellettük becsülhetetlen mennyiségűek a különféle konferencia-kiadványok. Ezek sorában a legritkábbak a tisztán művészettörténetiek, gyakoribbak az interdiszciplinárisak, mindig a konferenciákat szervezők: társulatok, egyetemek, önkormányzatok, egyházi testületek stb. igényei szerint. 3. Uralkodnak a festészetre vonatkozó publikációk. 4. Egyre erőteljesebben nyilvánul meg a modern korszakok és a jelenkori művészet iránti érdeklődés.

Mindebből a szakmai közintézmények erősen a privát kutatói és a szintén egyre erősebben privát szponzorálás között egyensúlyt kereső mozgásterének körvonalai rajzolódnak ki. Természetesen emellett regulatív szerepük is érvényesült, mindig gyűjteményük súlya, tudományos kapacitásuk és menedzsmentjük sikeressége szerint. A folyamat vesztesei azok az intézmények voltak, amelyek ezeket a tényezőket nem használták ki, vagy ilyennel nem rendelkeztek, például az egyetlen független kutatóhely, valamint az egyetemi tanszékek. Az állami támogatás – és éppen 1996-tal kezdődő korszakunkban – többnyire kultúrpolitikai eseményekhez, országos ünnepségekhez, évfordulókhoz kapcsolódott. 1996 köztudomásúan a magyar millicentenárius éve volt. Követte a 2000-es millenniumi év, 2002-ben a nemzeti múzeumi rendszer bicentenáriuma, 2004-ben az EU-csatlakozás, 2008-ban a Mátyás-évfordulón reneszánsz év, Pécsen az Európai Kulturális Főváros ünnepségei, legújabban az új alaptörvény – valamennyi alkalom kultúrpolitikai célkitűzésekre és egyben az intézményi ötletek versenyére, vagy kedvezőbb esetekben az összehangolt fellépésre, ahogyan különösen a reneszánsz év négy közgyűjtemény által koordinált kiállításai során történt. Ezekhez járultak különféle, nem jubileumokhoz, hanem aktuális külpolitikai-diplomáciai célkitűzésekhez kapcsolódó események, amelyek sorában legjellemzőbbként a 2006-os, Luxemburggal közös Zsigmond-kiállítás említhető. A panonhalmi *Mons Sacer*-kiállítás szintén e trend eredménye volt csakúgy, mint a Magyar Nemzeti Galéria *Történelem – kép*-kiállítása, de Visegrád, Esztergom és Székesfehérvár (ez esetben utóbb lebontott) fatális műemléki rekonstrukciói, a restaurált középkori kistemplomok újra-restaurálásának kampánya is.

Gyakorlattá vált a szakmai vállalkozások szubvencionáltatásának politikai intencióhoz vagy ambíciókhoz kötése, s ez egyenesen vezetett a szubvenciók s a vállalt állami garanciák összegének számaival kápráztató médiaközlemények új szokásához éppúgy, mint a múzeum-építési álmoknak és a direkter siker ígérő átszervezés gyakorlatának elharapózásához. Az eleinte csak források szűkében, utóbb a súlyos és elhúzódó gazdasági válság viszonyai között ötletekért és felkínált politikusi reprezentációért igényelhető, jól jövő finanszírozás végül önjáróvá tette az intézmények menedzsmentjét, lényegében elidegenítve azt a szakmai közvéleménytől. Pozitív és negatív értelemben egyaránt gyakorlattá váltak a meglepetések és ajándékcsomagok. Ezzel együtt a kutatói integritását kivívó kutatót elérte a munkapiaci kiszolgáltatottság állapota. Mára ez a helyzet lényegében megvalósult. Meg kell jegyezni, hogy a közalkalmazotti státusz racionalizálása előre látható és szükséges volt, ezt azonban nem követte értelmes és tudományosan indokolt, közép- vagy hosszabb távlatú projektekhez rendelt munkahelyek szervezése.

#### 4. A metodika változásai

Az itt áttekintett tizenöt évnyi korszak a művészettörténet-tudomány belső szempontjai szerint, metodikai jellemzői alapján is önálló szakaszként jelenik meg.

a) A művészettörténet hagyományos módszertani apparátusában fontos szerepet kap a metodikai komplexitás, amely egyrészt a monografikus témák dominanciájából következik (a forráskritika különböző irányainak, filológiai módszereknek alkalmazása), továbbá a műtárgyvédelem és diagnosztika különböző természettudományos módszereinek elterjedéséből, másrészt összefügg a recepciótörténet iránt kialakult fokozott érzékenységgel is. Az egyes műalkotásra irányuló figyelem érezhetően háttérbe szorította a korábban domináns stílustörténeti módszert, felértékelte viszont a hagyományos műértés tudás- és tapasztalati anyagát.

b) A recepciótörténet sokoldalú megjelenési formáinak széles körű elterjedése a korszak egyik feltűnő – és feltétlenül pozitív – jelensége. A történetiség (relativizáló) szempontját kiterjeszti a műtárgyra, az interpretatív apparátusra és magára a művészettörténet-írásra is. Elterjedésével megkezdődött, illetve általánossá vált a múzeumi szöveges és képtárházak feltárása és forráskritikája (együtt ezek védelmével, illetve gyakori kiállításával), a gyűjtés- és az intézménytörténetre fordított különös gond, valamint a művészettörténet-írás historiográfiájának intenzív művelése.

Mint új keletű diszciplináris ágazat esetében nem meglepő, az eredmények nemegyszer konkrét és aktuális érdekű (de a recepciótörténet tudományos kérdésfelvetéseitől és módszereitől idegen) témakörökhöz kapcsolódtak: például gyűjtéstörténeti tanulságok a Magyarországot sújtó műkincsvesztések feltárásához, múzeumtörténeti áttekintések konkrét átszervezési javaslatokhoz argumentumokként stb. A historiográfia is egyelőre a biográfia és az intézménytörténet keretei között mozog, azon következtetések nélkül, amelyek például Németországban a Harmadik Birodalom művészettörténetére és múzeumi gyakorlatára vonatkoznak.

Ezzel az érdeklődéssel szorosan összefügg a (*per definitionem* újkori) úgynevezett „mecenáskutatás” terjedése.

c) A korszak legfontosabb és legnagyobb hatása – eredetileg tisztán elméleti indítású – kérdésfeltevésének („a művészettörténet végéről”: Hans Belting) sajátos magyarországi sors jutott osztályrészül. Egyrészt a képelmélet, képtörténet (általánosságban: az úgynevezett „iconic turn”) gyors hazai elterjedésének katalizátoraként hat. Túl gyorsnak is, amennyiben a „képző” művészetnek a képpel való direkt azonosítását ösztönzi. Ez az első olyan, a posztmodernizmussal karöltve fellépő aktuális elméleti álláspont, amelynek ható köre messze túlhaladja a művészettörténet területét, s megalapozza szomszédos és rokon tudományok és stúdiumok (esztétika, médiatudományok, kommunikációelmélet stb.) együttműködését, illetve befolyását. Az együttműködés nem mindenben pozitív, s nem is zavartalan, annál kevésbé, minél inkább teóriák pusztá alkalmazásáról s a művészettörténeti hagyomány összefüggéseinek ignorálásáról van szó.

d) A metodikai érdeklődés számos módszertani kezdeményezés elterjedéséhez vezetett, amelyek érvényesülnek ugyan a művészettörténet valamennyi területén, a legnagyobb nyitottságot mindazonáltal a modern és a kortárs művészet kritikai feldolgozása mutatja. Itt csak címszavak idézhetők fel: kulturális antropológia, kultusz kutatás, művészettörténeti hermeneutika, média- és képtudomány, intézménytörténeti kutatások, *museum studies*, *gender studies* (*Praesens* kötet címeként: „nemtan”), illetve általános „ernyőfogalomként”: *new art history*.

Az itt tárgyalt időszak új jelensége egyes társtudományok (esztétika, média- és kommunikációelmélet) megközelítésmódjának intenzív publicisztikai fellépése, mindeneke előtt a kiállítás- és múzeumkritikában. Ennek különossége, hogy ez a művészettörténet szempontjából külső kritika, amelynek szakmai megvitatása elmaradt, mint a felülről kezdeményezett újabb szervezeti reformok sürgetője és támasza vállalt és játszik szerepet.

A tárgyalt időszak legfontosabb budapesti konferenciaeseménye a 2007. november 21–25. között Budapesten tartott CIHA-konferencia: *„How to Write Art History – National, Regional or Global?”*. Jóllehet számos hazai metodikai kérdést nemzetközi perspektívában tárgyalt, s szöveganyaga azonnal publikálásra is került az *Acta Historiae Artium*ban, hazai visszhangja gyakorlatilag nem keletkezett. Ezzel az alapvetően metodológiai kérdéseket tárgyaló és vitató kollokviummal ellentétben a legjelentősebb szakmai igény elsősorban új tudományos anyag ismertetésére, megvitatására, sokoldalú (esetenként interdiszciplináris) megvilágítására irányul. Konferenciák azonban – a fent jelzett koncepció szerint – igen gyakoriak: országos vagy helyi jubileumok, ünnepségek, kiállítások alkalmával, ad hoc bizottságok, társulatok, szerzetesrendek, tanszékek szervezésében – időnként kiadványokkal is kísérvé. Felvetődött – más országokhoz hasonlóan – a rendszeres (évenkénti) nemzeti művészettörténeti kongresszusok megrendezésének gondolata is, a modell és a kiindulópont a 2000-ben rendezett ráckevei művészettörténeti konferencia lehetne.

## 5. Strukturális változások és intézményes következményeik

Az áttekintett időszak a művészettörténet-tudományban jelentős változások korszaka. A változások érintik a diszciplína belső struktúráját, tematikáját és módszereit, de művelésének külső feltételeit, oktatását, közvetítését, intézményeit is.

Mindenekelőtt a *tematikai súlypontok változásairól* beszélhetünk. A leginkább szembetűnő a művészettörténet-írás hagyományos kronológiai struktúrájában bekövetkezett változás, amely egyben egy hagyományos értékrend eltolódását is jelzi. Miközben a megelőző szakaszokban az ókori és korai középkori művészettörténet lényegében lekerült a művészettörténet-írás, majd (a PPKE kivételével) az oktatás napirendjéről, és művelői inkább sporadikus helyzetbe (a régészet, ókortudomány, bizonyos mértékben a bizantinisztika speciális metodikának és filológiai előfeltételeknek megfelelő területeire) kerültek, hasonló hangsúlyeltolódás jelei mutatkoznak a korábban vezető szakterületnek számító középkori és reneszánsz kori, valamint a hazai emléktárhelyek bőségéből következően kézenfekvően súlyponti jelentőségű barokk kori stúdiumokban. Ugyanakkor a kutatások tematikai hangsúlya és a kutatók pályáorientációjának súlypontja mennyiségileg is a 19. századra (különösen annak második felére) és a 20. századra, illetve a jelenkorra került. Első megközelítésben a „rég” művészettörténeti korszakok térvészése figyelhető meg a „modern” korszakok javára (e tekintetben a 19. század első fele – például a klasszicizmus – sok szempontból osztozik más, „rég” korszakok sorsában).

Az így regisztrálható jelenség okai nyilvánvalóan komplexek, eredménye azonban világos: ha a megfigyelt tendencia valóban érvényesül, *az eddig egységes művészettörténet-írás helyett kétféleképpen kialakulásával* kell számolnunk, amelyeket az eltérő tematikán kívül – tárgyuk eltéréseiből logikusan következő módon – különböző metodika, eltérő kutatási és publikálási szokások (például a klasszikus értelemben vett folyóiratközlés, illetve a könyv- és esszépublikáció iránti preferencia) is megkülönböztetnek. A tudományosság ma érvényes hivatalos normái (például a fokozat és az akadémiai címszerzés kritériumai) tudvalevőleg az itt „régiként” jellemzett diszciplináris ágnak kedveznek. Mutatkoznak jelei a „modern” ág külön szervezeti útjának is: mindenekelőtt a műkritikusok nemzetközi szervezetének (a hagyományos művészettörténet-írásénál sokkal nagyobb nyilvános tevékenységet kifejtő AICA) ernyője alatt.

Ezek a változások megnyilvánulnak a művészettörténet *tudományközi beágyazódásában, interdiszciplináris orientációjában* is. Megrendült, háttérbe szorult a művészettörténet-írás alapvetően történeti diszciplínaként vallott öndefiníciója (s ennek megfelelő, főként filológiai apparátusa), s dominánssá vált a művészetelméleti, esztétikai, média- és kommunikációelméleti orientáció.

Az imént jelzett változások *szervezeti konzekvenciákkal* járnak.

Az egyetemeken a „bolognai folyamat” magyarországi bevezetése során a hangsúlyeltolódások észlelése (nem elemzése!) alapján született reformok jutottak érvényre. A művészettörténet BA szintű oktatása interdiszciplináris keretbe (az úgynevezett „szabad bölcsészet” keretébe) került, a diszciplináris specializáció a mindössze két éves MA szakaszba (és még inkább a doktori iskolába). Noha BA szinten képzett művészettörténész szakmai alkalmazásáról nincs tudomásunk, az MA képzés nem elegendő az „átfogó” (önmagában is korlátozott kiterjedésű és perspektívájú) művészettörténész-képzéshez. A „rég” korszakok kutatóinak túlzott és korai specializációjához vezet, és lényegében kizárja az álláspiacon való érvényesüléshez szükséges sokoldalúságot, illetve rugalmasságot. Ugyanez a „modern” specialisták körében eltérő, gyakorlatközelibb pályára állási stratégiákat ösztönöz. Az eredmény: relatíve szűkös számú MA végzett kibocsátása a „rég” diszciplína-területeken, és a szükségletekhez és lehetőségekhez képest túlzott létszámú végzett specialista a „modern” területeken.

A „bolognai folyamat” így felerősíti azokat a folyamatokat, amelyek felismerése magyarországi bevezetését feltehetőleg vezette, s ez máris visszahat a hazai tanszékek oktatói struktúrájára. Ezeket az egyetemek vezetése nyilván az oktatói terhelésekhez fogja szabni, miáltal a tanszékeket jellegük – s vele nemzetközi elismertségük – elvesztése fenyegeti. Kutatóhelyekként is korlátozott mértékben jönnek majd számításba. A legtöbb európai országban megőrizték (például elitképzés formájában) a bolognai rendszer valamely alternatíváját. Magyarországon ilyen alternatíva nincs.

A fent jellemzett változások kihatnak a művészettörténészek helyére a múzeumi intézményekben is. A modern gyűjtemények és kiállítási intézmények hangsúlya megnőtt, miközben munkatársaik alapvetően nem gyűjteménykezelőként, hanem kiállítás-csinálóként definiálják magukat. A kiállításoknak és intézményeiknek máris jelentős konkurenciája mutatkozik (az eredetileg klasszikus kiállítóhely, a Múcsarnok mellett a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, velük párhuzamosan a Magyar Nemzeti Galéria, a Szépművészeti Múzeum is, hasonló jelenségek vidéken is!); ez várhatóan fokozódni fog. Munkahelyet, állást a magángalériák, a műkereskedelem, illetve más kulturális területek csak szerény mértékben biztosítanak.

Mindezzel összefügg a múzeumi kiállítás mediális-kommunikációs szerepének hangsúlyozása, nem függetlenül a művészettörténet interdiszciplináris helyének fent jelzett változásaitól. A múzeum mai helyének kijelölésében a művészettörténet önreflexiója, historiográfiai és recepciótörténeti elemzései sokáig (az utóbbi idő néhány alapvető publikációjáig) késlekedtek, szemben a magát média- és kommunikációelméletként felfogó esztétika igen intenzív publicisztikai aktivitásával.

Az elemzés mindmáig várat magára; jellemző módon, nézeteltérések konkrét szervezeti változások és vezetői koncepciók, valamint főhatósági intézkedések kapcsán, a szakmai intézmények jellegével kapcsolatban kaptak hangot – nemegyszer meglehetősen heves formában. A kérdés ezen intézmények tudományos kutatóhely-jellegének, illetve (egyoldalú) kommunikáció-orientáltságának dilemmája körül kristályosodott ki – legélesebben a Szépművészeti Múzeum 2004 utáni stratégiája kapcsán. A múzeum saját gyűjteménye tudományos értelmezéséből eredő, illetve idegen forrásból, kvázi licenccel védett szellemi produktum importjával bemutatott kiállítások dilemmáját a nagy (bulvár)média-visszhangot keltő „blockbuster”-kiállí-

tások elkésett propagandája feledtette. A dilemma megjelenítői a Múzeum kínálatából: a gyűjtemény darabjai körül szervezett Monet, Van Gogh, Cézanne, illetve Sigismundus egyfelől – Mediciek másfelől.

A fenti változások természetesen nem légüres térben, hanem politikai erőterben zajlanak. Az áttekintésben kibontakozik kétfajta kultúrpolitikai koncepció tipológiája: a szociálliberális kormányzatok vonzódása a „minőségi” vagy elitkultúra iránt – s a nemzeti orientáció előszeretete a szimbolikus értékek és a nemzeti érzelmvilág iránt. Mindez nemcsak a múzeumokban, hanem a műemlékvédelemben is érvényesül, meghatározza a művészettörténet-tudomány művelésének, közlésének és oktatásának feltételeit.

A politikai erőter csak felerősíti azokat a belső feszültségeket, amelyek a művészettörténet belső és környezetéhez való viszonyában történt változásaiból következnek. Valójában éppen az ellenkezőre, a polarizáció tompítására, a diszciplína autonómiájának megtartására lenne szükség.

## 6. Konzekvenciák

Az az elemzés, amelyről igyekeztem képet adni, hosszabb, kollektív munka eredménye. Amikor kialakult s az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottságában megfogalmazódott sürgető igénye, még csak előjelek mutatkoztak s voltak regisztrálhatók a ma – valamelyes objektivitás igényét megtartva – megbízhatóan áttekinthető, 1996–2011 közötti periódusban.

2012-ben azonban a magyar művészettörténet-tudomány helyzetében olyan előre sejtethető, de még ma is áttekinthetetlen, akkora és olyan kiterjedésű intézményes változások következtek be, hogy ezekről immár lehetetlen hallgatni. A változások a művészettörténet valamennyi területét érintik, s kérdésessé teszik, vajon lehet-e még az elemzés szubjektumairól (a művészettörténészekről) és tárgyról (a művészettörténetről mint intézményről) abban az értelemben beszélni, amely elemzésünk alapjául szolgált. A változások azonkívül, hogy diszciplínánk személyi állományának egzisztenciáját már megkezdődött, de egyelőre még beláthatatlan mértékű létszámkorlátozásokkal sújtják, működésének feltételeit is megváltoztatják.

- Az oktatásban bekövetkezett (s a fenti elemzésben már érintett) változások jelentős tematikai eltolódásokkal járnak, amelyek a korlátozó szabályozás ismeretében csakis ironikusnak minősíthető elnevezésű „szabad bölcsészeten” alapuló képzési rendszert a tudományegyetemi ideálnak végérvényesen háttal fordító, a művészeti főiskolákon szokásos „művelt alkotó”-, „kulturaközvetítő”-, illetve „kulturális menedzser”-képzés felé fordítják. Az aktuális értékrend monokultúrás, nem történeti megalapozású képzést helyez előtérbe, s ezzel veszélybe kerül a tudományegyetemi művészettörténész-képzés utolsó maradványa, a történelmi szemléletű és perspektívájú oktatás is.
- Az MTA Művészettörténeti Intézetének belső változásai és szakmai környezetéhez való viszonyának alakulása is hasonló irányba mutattak. Egyelőre kérdéses, hogy ebből a helyzetből milyen következtetések vonhatók le az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközponton belül.
- A korábban megyei, illetve önkormányzati fenntartású múzeumi és kiállítási intézményrendszer államosításának, illetve gyökeres átalakításának következményei egyelőre felmérhetetlenek.
- A Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum szervezeti fúziója 2012. szeptember 1-jén életbe lépett, s ezzel az autonóm kutató-múzeum ideáljával szemben a befogadó és gyűjteményét kapcsolati tőkeként forgató kiállítóhelyé nyert teret és támogatást.



- A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal 2012. szeptember 15-vel meghirdetett feloszlata minden jel szerint gazdasági érdekeknek rendeli alá mind ez intézmény időközben lényegesen megfogytakozott tudományos (elsődleges forrásokkal élő ismeretszerző) tevékenységét, mind felhalmozott tudományos gyűjteményeit és adatbázisait.

Valamennyi változás a szakmai közösség véleménynyilvánítása nélkül, fórumainak megkerülésével történt, s már ezért is pótolhatatlan veszteségekhez vezethet az elemzésünkben elsődlegesen szem előtt tartott tudományos intézményi struktúrában.

Nem túlzás, ha azt állítjuk: anélkül, hogy tudtuk volna, a magyar művészettörténet-írás (vagy legalábbis a számunkra ismert) egyfajta zárójelentésén dolgoztunk. Lehet, hogy a magyar művészettörténetet valamikor újra kell építeni, abban azonban biztosak vagyunk, hogy ezt e tudomány benső ismerete nélkül éppoly lehetetlen megtenni, ahogyan dekonstrukcióját sem lett volna szabad megkockáztatni. Bízunk abban, hogy a helyreállítás munkájában még magunk vagy utódaink részt és szerepet fogunk/fognak kapni.

## 7. Indítvány (kérés) az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályához

Az MTA II. Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottság elnökeként kérem fentiekben előterjesztett elemzésem megvitatását, jóváhagyását, s – az Osztály egyetértése esetén – annak támogató felterjesztését a Magyar Tudományos Akadémia vezetése elé.

1. Elemzésem konklúziói a magyar művészettörténet-tudomány oktatásának, működésének és intézményi infrastruktúrájának feltételeiben észlelhető, e szakterület jövőjére is kiható változásokra vonatkoznak. Kérem, hogy az Osztály, illetve az Akadémia vezetése szorgalmazza a szakma intézményeit (egyetemek, kutatóintézet, közgyűjtemények, műemlékvédelem) fenntartó szerveknél e változások megnyugtató irányba terelését.

2. Támogatást kérünk ahhoz, hogy a művészettörténészek választott testületei (ez idő szerint egyedül a Művészettörténeti Tudományos Bizottság) képviselhessék a szakma autonómiáját és az ebből következő szempontokat, mindenekelőtt

- a tudományszak oktatásában;
- intézményeiben;
- nemzeti jelentőségű feladatai (a műemlék- és műtárgyállomány tudományos számbavétele; a magyarországi művészet történetének összefoglalása) folytatásában és ellátásában.

Budapest, 2013. február 18-án

Marosi Ernő  
az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottságának  
elnöke

\*

A fenti jelentést az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya 2013. február 28-i ülésén tárgyalta és mint „értékes, részletes és példaértékű tudományterületi tájékoztatót” elfogadta. Az Osztály sürgette a helyzetelemzés publikálását, illetve a szélesebb nyilvánosság előtti ismertetését.

Kelényi György–Rényi András

## Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete és Doktori Iskolája

A Művészettörténeti Intézet egyetlen tanszékből, saját Doktori Iskolából és a kapcsolódó szakkönyvtárból áll, és egyetlen szak gazdája. Képzési rendszere viszonylag zárt és a felsőoktatás teljes vertikumát átfogja. A Művészettörténeti Tanszék (majd Intézet) munkáját 1996 után a megnövekedett hallgatói létszám befolyásolta. A korábban 35 főre felduzzadt létszám az 1990-es évek közepétől folyamatosan 50 volt, majd a 2000-es évek elejére elérte a 68-at. Ez a szemináriumok számának megnövelését, az oktatói terhek további fokozását vonta maga után. További változást jelentett a bolognai rendszer bevezetése, amely a képzést egy hároméves BA (*bachelor*) alapszakra és egy kétéves MA (*master*) programra osztotta. A művészettörténet szakirányként a „szabad bölcsész” alapszak része lett.

A bolognai rendszernek megfelelően a BA képzés előadásait a szabad bölcsészetre felvett hallgatók szabadon látogathatják („áthallgathatnak”). A szakirányra jelentkezőknek a Bevezetés a művészettörténetbe, az Ikonográfiai alapismeretek, az Iparművészet és design történet című előadásokat, illetve az építészeti proszemináriumot és a képzőművészeti proszemináriumot kell abszolválniuk. Az első év elvégzése után a tanulmányi eredmények alapján a szakirányra felvett hallgatók számát az Intézet határozza meg (eddig átlagosan 45–50 főt vettek fel). Ehhez kell hozzászámítani a minoros hallgatókat, akiknek létszáma nagyon szóródik.)

Az alapszak elvégzése után – megfelelő tanulmányi eredmények esetén – művészettörténet mesterszakra (MA) lehet jelentkezni. A felvétélhez írásbeli vizsga és szóbeli elbeszélgetés szükséges, amelynek során elsősorban a hallgató szakmai érdeklődésének irányát és elmélyültségét vizsgálják. Az MA képzés a 2009/2010-es tanévben indult meg. A képzésre bejutottak száma (amely a központilag meghatározott keretszámtól függ) évente 12–16 fő, ebből 2013-ban 9 fő volt államilag finanszírozott, 6 fő költségtérítéses. A képzésben szakosodásra nyílik lehetőség (középkor, újkor, legújabb kor és muzeológia–műemlékvédelem tárgykörökből), nagyrészt eltérő, specializált tanegységlisták alapján. A műemlékvédelemre való szakosodás – a műemlékvédelmi partnerintézmény visszalépése miatt – a 2012/13-as tanév óta szünetel. További lehetőségnek szánták a művészettörténész-tanár végzettség megszerzését mesterkurzuson. 2008-ban elkészült a tanári képzést megalapozó 50 kredit tanegységmodul is. A képzés, mely a bolognai rendszer bevezetése előtt már megindult és sikeresen folyt (a korábban jelentkezők még 2011-ben is államvizgáztak), kormányzati rendelkezések alapján végül abbamaradt. A tanárképzés rendszerének 2013-as módosítása, az ötéves képzés visszaállítása miatt jelenleg – a hallgatói igény ellenére – művészettörténész szakos tanári képesítést nem lehet szerezni.

A korábbi saját bemenet, illetve a teljes ötéves képzési vertikum elvesztését sokan a diszciplína komoly presztízs-, illetve tartalmi veszteségeként könyvelték el. Némely gyógyírt jelentett, hogy a BA művészettörténet-major – ritka kivételként – úgynevezett speciális tanulmányokkal (MSP) is kiegészülhetett, vagyis a szakiránynak elkötelezett alapszakos hallgatók minorként további 50 művészettörténeti kredit elvégzésére is vállalkozhattak. A speciális képzés e lehetősége

néhány nagyon tehetséges diák kiválasztódásához vezetett (közülük többen ma már vezető nyugati egyetemeken folytatják MA szintű tanulmányaikat), de számos anomáliát is okozott: a hallgatók egyoldalú túlterhelése mellett a tanszék véges erőforrásait is mértéken felül igénybe vette. (Ne felejtjük el, hogy emellett az egyosztatú képzés kifutó évfolyamainak tanegységeit egészen 2012-ig biztosítani kellett.) Az alapszakos szakirány tanegységlistájának és törzsanyagának 2011-es felülvizsgálata során körvonalazódott, hogy ezen a szinten a legfontosabb cél a majdani mesterképzést megalapozó tárgyismereti/szakirodalmi alpműveltség rögzítése és a kutatói (a szakot tudományos szinten művelő) utánpótlás hatékony kiválasztódásának elősegítése.

A mesterszakra felvett hallgatók száma az elmúlt három évben évfolyamonként 12–16 fő körül alakult, átlagosan 15–20%-uk azonban nem iratkozik be. Így az MA képzés a négy – középkori, újkori, modern, illetve muzeológia-műemlékvédelmi – szakirányon alapvetően kiscsoportos foglalkozások keretében, alkalomadtán a tanár és a diák személyes konzultációin keresztül zajlik. Mindez illuzórikussá teszi a kurzusok előadásokra és szemináriumokra való osztását: minden órán óhatatlanul intenzív, közös munka folyik.

2011 őszétől bevezették a tutori rendszert: a hallgató egy-egy szakterülete alapján kiválasztott oktató személyes segítségével állíthatja össze egyéni tanrendjét. Ennek az együttműködésnek a tengelyében a négy félév után megvédendő diplomamunka áll. A művészettörténet diszciplináris MA az elfogadott KKK szerint négy – középkor, újkor, modern és muzeológia-művészettörténet – szakirányon végezhető el. A szakirányok iránti érdeklődés nagyon aránytalan: míg a középkor és az újkor iránt évfolyamonként csak 1-2 hallgató érdeklődik, addig a túlnyomó többség az utolsó két terület felé orientálódik. A hallgatók 45–65%-a 19–20. századi témát választ. Az eddigi tapasztalatok alapján újragondolására és/vagy újabb részprogramok kidolgozására szükség lesz a jövőben. A muzeológia-műemlékvédelem a második legkedveltebb szakirány, amit eddig részben a viszonylag jó elhelyezkedési lehetőségek is indokoltak. A művésztörténeti muzeológia oktatása az intézetben már 1999 őszén bevezetett tantárgyra épült, a képzés struktúráját azon általános muzeológiai kézikönyv alapján dolgozták ki, amelynek nagy része a 2010–2011-es TÁMOP 4.1.2. tantervfejlesztés keretében immár online formában magyar nyelven is hozzáférhető.

A TÁMOP 4.1.2. keretében elnyert támogatásból egy kifejezetten a mesterképzés és a doktori képzés céljait segítő online szöveggyűjteményt is kifejlesztettek, amely elsősorban az alapvető fontosságú tudománytörténeti szövegekhez, esettanulmányokhoz teremt hozzáférést.

A művészettörténet MA képzésben részt vevő hallgatók kötelezően 135 óra gyakorlatot végeznek valamely szakintézményben. 2004-től a tanszéki honlapon is elérhető formában adminisztrálják azon intézményeket, ahol gyakorlatok végezhetők, illetve intézményenként a gyakorlatvezető kollégákat. A hallgatók erről a listáról maguk választhatnak helyeket és gyakorlatvezetőket: ha tanulmányaikkal vagy disszertációjukkal összefüggésben más helyen szeretnének gyakornokoskodni, és az intézmény egyébként megfelel a szakmai szempontoknak, gyorsított eljárásban veszik fel a kapcsolatot az illetékesekkel.

\*

A hároméves doktori iskolai (PhD) képzés jelenlegi rendszere a régi, az újkori, illetve a modern művészetre specializálódott hallgatók közös oktatásán alapul: az egyetlen program célja a korspecifikus tudományos kutatások aktuális problémáinak és módszereinek közös megismerése és kritikai reflexiója. Az átfogó előadások évente ciklikusan ismétlődve a középkor, az újkor, illetve a legújabb kor kutatásának új, korszerű módszereivel és legfőbb eredményeivel ismertetik meg a hallgatókat, többnyire az előadók saját tapasztalataira, kutatói tevékenységére támaszkodva.

Nem vitatható, hogy a rotációs rendszer túl mechanikus, jelenlegi formájában túlságosan diffúz, és kevésbé ösztönzi a doktoranduszok aktív részvételét. A hallgatók részéről rendre megfogalmazódik, hogy a képzés jobban fókuszáljon a kutatás és a disszertációírási gyakorlati problémákra, ami magától értetődően felveti a kényelmes fokozatszerzés és/vagy a garantáltan csereszabatos nemzetközi színvonal dilemmáját.

A Művészettörténeti Intézet Doktori Iskolája továbbra is az egyetlen a maga területén, és szerepet vállal a határon túli (főként erdélyi) magyar utánpótlás fokozatszerzésében is. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a 2013 tavaszán bekövetkezett kényszernyugdíjazások miatt a doktori iskola akkreditációja egy csapásra súlyos veszélybe került. A főállású belső professzorok szükséges számát csak más tanszékekről meghívott vendégprofesszorok kreditjeivel sikerült biztosítani, és a törzstagok száma sem elegendő. A Doktori Iskola ideiglenes akkreditációja jelenleg 2014. szeptember 1-ig érvényes: vezetője továbbra is Kelényi György professor emeritus. A hosszabbításához legalább egy új belső professzor belépése szükséges.

Az iskola évente 1 (legfeljebb 2) ösztöndíjas helyet kap; a többség önköltséges képzésben vesz részt. A 19–20. századi művészettörténet egyoldalú hangsúlya a doktori képzésben is megmutatkozik. Ez veszélyeket is rejt: az oktatói státusok további leépülésében, s végső soron az egyetemi szintű oktatási program elfogadhatatlan redukciójában – esetleg külföldre településében.

\*

A Művészettörténeti Intézet oktatói körében a kezdeti állandóság után 2001-től változások következtek be. Az oktatói utánpótlás évtizedeken át tartó elhanyagolása, illetve az utóbbi évek költségvetési okokból elrendelt létszámstopja miatt az intézet a művészetek évezredes történetére vonatkozó oktatási feladatait egyre kisebb létszámú közalkalmazottakkal, illetve önkéntes, szerencsés esetben díjazással működő megbízott előadókkal látja el. A 2013-as kényszerintézkedések következtében az Intézet főállású munkatársai között nincs egyetlen professzor és MTA-doktor sem. 2013 őszén az Intézet főállású oktatóinak száma 6 főre csökkent. Ideiglenes segítség, hogy a 2013-as új kari szabályozás immár lehetővé teszi az Intézet vezetőjének, hogy – kreditjováírással – doktoranduszokat is oktatási feladatok ellátására kötelezzon. A személyi állomány beszűkülése és értelemszerű túlterheltsége illuzórikussá teszi az Intézet – a kutatóegyetemi funkciókból következő – kutatóhelyként való hatékony működését.

Az intézeti munkát nagyban nehezíti az infrastruktúra már-már reménytelen helyzete is. Anyagi fedezet híján a könyvtár tervszerű fejlesztése nem lehetséges. A megrendelhető folyóiratok száma nagyon kevés. Egyes folyóiratok, évkönyvek ára megnőtt, beszerzésük így szinte lehetetlenné vált. A könyvtári állomány bővítése leginkább adományokból és néhány jelentősebb hagyaték (például Németh Lajos és Frank János magánkönyvtára) megszerzéséből történik. Az oktatás szemléltető eszközeinek – projektorok, laptopok, asztali számítógépek – karbantartása és pótlása folyamatos nehézségekbe ütközik.

## Tudományos tevékenység

Miután a 2000-es években rövid ideig működött MTA-támogatású kutatóhely fenntartására nem volt lehetőség, a Doktori Iskola szellemi kapacitásainak igénybevitelével folyik eredményes tudományos munka. A Passuth Krisztina professor emeritus által vezetett doktorandusz-kutatócsoport 2005 óta előbb a budapesti *Magyar vadak* című, majd a pécsi és budapesti

*Nyolcak* kiállítás megszervezésével, illetve az ezekhez kapcsolódó tudományos kiadványokkal, doktori konferenciákkal és más rendezvényekkel jelentősen járult hozzá a magyar századelőről, illetve a század eleji modernekről alkotott képünk korszerűsítéséhez.

Az Iskola doktoranduszai a tárgyidőszakban részt vettek a *Colligite fragmenta* című nemzetközi (a határon túli magyar egyetemek és kutatóműhelyekkel közös szervezésű) műemléki konferenciasorozat megrendezésében, amely 2008 áprilisában az erdélyi, majd 2009 őszén a felvidéki és kárpátaljai emléktanyag feldolgozásával foglalkozott.

2009 szeptemberében nemzetközi tudományos konferenciára került sor az Intézetben, amelynek előadásai megjelentek a *Text and image in the 19–20th century art of Central Europe* című kötetben (szerk. Keserü Katalin. Budapest, Eötvös, 2010). Az intézet kétnapos tudományos konferenciát rendezett Marosi Ernő akadémikus 70. születésnapja alkalmából, és részt vett Prokopp Mária és Kelényi György Festschriftjeinek kiadásában. 2012 elején házigazdája volt a múzeumpolitika jövőjéről szóló szakmai kerekasztalnak is.

Megemlítenő, hogy az Intézetben rendszeres hallgatói részvétellel is folynak tudományos kutatások, például a Keserü Katalin vezetésével folytatott Orlai-életműkutatás, amely alapul szolgált a mezőberényi, illetve békéscsabai kiállításához és a kapcsolódó publikációkhoz stb. 2010-ben létrehozták az *Aria* című online folyóiratot (<http://aria.elte.hu/>) szerkesztett szakmai publikációk számára. Előkészületben van egy új OTKA-kutatási pályázat, amely a Kádár-korszak 1970-es évek végéig terjedő szakaszának művészettörténeti újragondolását célozza.



Szakács Béla Zsolt

## A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke

A tanszék 1996-ban jött létre, részben a PPKE akkor még más szakos hallgatóinak unszolására, Maróth Miklós dékán pártfogásával, Hajnóczi Gábor lelkes szervezésében, a tanszékvezetést elvállaló Urbach Zsuzsa és a szakma széles körű támogatásával. Kezdetben 3 főállású oktatóval működött, ez a létszám 2012 januárjában elérte a 7 főt. A kar jellegéből fakadóan a korábbi korszakok oktatása nagyobb hangsúlyt kapott. Az ókori művészet oktatásával 2 kolléga foglalkozik, és 2 (egy ideig 3) középkor-specialista is működött a tanszéken. Az újkori művészetre 1, a 19–21. századra 3 kolléga jut. Mellettük mindig is kiemelkedő fontosságú volt az óraadó tanárok szerepe. 1996 és 2011 között kereken hetvenen fordultak meg a tanszéken óraadói státuszban (közülük később többen főállásba léptek). Egy adott félévben átlagosan 10-12 óraadóval számolhatunk, akik fejenként egy-két előadást vagy szemináriumot tartanak.

A tanszéken folyó oktatás kezdetben megfelelt az ELTE-n kialakult rendszernek, de bizonyos hangsúlyeltolódások érzékelhetők voltak. Így az egyetem jellegének és az oktatógárda tudományos érdeklődésének megfelelően előtérbe került a keresztény ikonográfia, amelyet három féléven keresztül oktattunk (bevezetés, középkori és barokk ikonográfia, olyan külsős szakemberekkel, mint Wehli Tünde és Szilárdfy Zoltán). Másrészt a tanszékvezető múzeumi érdeklődése és háttere garantálta a képzés gyakorlatorientáltságát, részben az emelt óraszámú muzeológiai kurzusokkal, részben a múzeumi kollégák széles körének az oktatásba való bevonásával. Ez a muzeológiai érdeklődés abban a programban is folytatást nyert, amely German Kinga vezetésével és számos hallgatónk részvételével ma is folyik a múzeumpedagógia terén.

A bolognai folyamat bevezetése hasonló elvek szerint valósult meg, mint az ELTE-n, hiszen a törvényi keretek azonosak. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a „szabad bölcsészet” ernyője alá fogott, korábban önállóan működő szakok valójában megőrizték autonómiájukat. Így a Pázmányon a négy szakirány egyikeként akkreditált művészettörténet a minimális bevezető szakasz után viszonylag átfogó képet nyújt az antik görög művészettől a kortárs művészetig, teljesen kihasználva a 6 félévet. Mivel az egyes órák kreditszámát alacsonyan határoztuk meg, a hallgatók aránylag nagy óraszámban hallgatnak egyetemes és magyar művészetet, korszakonként átlag 2–2 előadás és szeminárium formájában. A korábbi ötéves képzéshez képest lényegi különbség, hogy míg ott mindez az első 4 évben zajlott, most ennek bele kell férnie 3 évbe, ami nem is annyira a tárgyak számát, mint a tanultak megemésztésére fordítható időt kurtította meg. A bolognai rendszer BA szinten nem ismeri a szigorlatot; ennek ellensúlyozására bevezettük az úgynevezett etalonvizsgát, amely egy-egy nagyobb kor (ókor és kora középkor, középkor, újkor és 19–20. század) ismeretanyagát egyenletesen és tesztyszerűen méri. Az ötéves képzésben eredményesen alkalmaztuk a szigorlati dolgozatot (amely a majdani szakdolgozat előkészítéseként is szolgált), erre ma már nincs lehetőség, de a BA szakdolgozat voltaképpen hasonló szerepet játszik.

Ennek alapján arra számítunk, hogy a mesterképzésben részt vevő hallgatók már szilárd átfogó ismeretekkel rendelkeznek, így ezek megisméltására nincs szükség (ez persze sokszor illúziónak bizonyul). A mesterképzés a Pázmányon egyfelől a KKK által meghatározott keretek szerint három történeti szakirány szerint működik (középkor, újkor, 19–20. század; az eredetileg tervezett ókori szakirányra a KKK sajnos nem ad lehetőséget), másfelől (és ez a tanszék egyedi vonása) kétféle szakmai specializációt kínálunk a muzeológia és a műemlékvédelem terén. A hallgató tehát kétszeresen is szakosodik: érdeklődésének megfelelően választ a történeti korok és a szakmai területek közül, s e kettő kombinációja eredményezhet (a lehetőségek szerint) felkészült szakembergárdát. Ugyanakkor az a tapasztalat, hogy a hallgatók nem annyira az elmélyülésre törekcsenek, mint az ismeretek extenzív gyarapítására, így sokszor más szakirányok óráit is látogatják, mi több, gyakori, hogy mind a muzeológiai, mind a műemlékvédelmi modul óráit felveszik. A mai állásviszonyok között, amikor nem annyira az ifjú kolléga érdeklődése, mint inkább a vakszerencse dönti el, ki milyen pozícióba fog kerülni, ez a sokoldalúságra való törekvés teljesen indokolt.

Jelenleg a Pázmányon művészettörténeti doktori képzés nem folyik, erre a személyi feltételek nincsenek meg, és nincs is remény az önálló művészettörténet doktori iskolára. Ugyanakkor a kar már létező doktori iskoláinak keretén belül elvértve születnek művészettörténeti jellegű disszertációk. Szerencsés volna, ha ezeket egy önálló doktori program keretébe lehetne összefogni.

A hallgatói létszám változó. Az első években kb. 20 fős évfolyamok jártak a szakra, akik közül évente 10–12 fő szerzett diplomát. Az elmúlt évtizedben a hallgatói létszám jelentősen megnőtt, többször meghaladta az 50 főt is évfolyamonként. Az utóbbi években ez a szám ismét csökken, jelenleg 25 fő körüli kezdő BA évfolyammal számolhatunk. Ezzel szemben a mesterképzés iránt egyre nő az érdeklődés, mára 30 fölé emelkedett a felvett hallgatók létszáma. Ez biztosítja, hogy a három szakirány kellő létszámmal tud működni, a szakmai modulok esetében azonban már a képzés rovására is mehet. Az ötéves osztatlan képzésen kb. 180, BA-n 2011-ig 75, MA-n 10 fő szerzett diplomát.

## Tudományos tevékenység

A PPKE művészettörténeti tanszéke rendszeresen szervez tematikus tudományos konferenciákat: *Kutatások a keresztény ikonográfia köréből* (1999), *Imago és historia* (2001), *Archaizmusok és klasszicizmusok* (2004), *Portré és kultusz* (2006), *A liturgia mint összművészet – szó, zene, kép* (2008), *Idézet – parafrázis – kisajátítás* (2010), *15 év* (2012).

A tanszék folyamatban lévő OTKA-program keretében a magyarországi barokk falfestészet emléktanyagának korpuszán dolgozik. A kutatás a Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe nevű nemzetközi együttműködés keretében zajlik, melynek végső célja a teljes emléktanyag közzététele egy közös internetes adatbázis segítségével. A magyarországi csoport Jernyei Kiss János vezetésével 2008-ban jött létre 9 kolléga bevonásával, akik 4 intézményt képviselnek (a PPKE tanszékén kívül a KÖH-öt, az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézetet és a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeumot). Az elmúlt években az előzetes becsléseket mintegy kétszeresen meghaladó emléktanyag digitális dokumentációja megtörtént, jelenleg az anyag katalógusszerű feldolgozása folyik, amelyet természetsszerűleg kisebb-nagyobb monografikus résztanulmányok is kiegészítenek. A kutatás eredményeként a corpus remélhetőleg hamarosan könyv formában is megjelenhet.

A tanszéken folyó tudományos műhelymunkák közül érdemes még kiemelni a Bizzer István által kezdeményezett kapcsolatot a Molnár C. Pál Múzeummal, ahol számos hallgatónk szerzett szakmai gyakorlatot, s ezt az intézmény egy speciális díj alapításával is elismeri. Emellett Rozsnyai József vezetésével évente egyre több 19–20. századi építészeti tematikájú szakdolgozat születik, amelyek a kutatás eddigi fehér foltjait tüntetik el. Öröndetes, hogy a végzett hallgatók egy építészettörténeti klub keretén belül továbbra is tartják egymással és témavezetőjükkel a kapcsolatot, aminek várható eredménye egy 2014-re tervezett tanulmánykötet megjelentetése.

Összességében elmondható, hogy a 2013/14-es tanévben „nagykorúságát” elérő tanszék integrálódott a szakmába, egykori hallgatóink ma már a legfontosabb művészettörténeti intézményekben mind megtalálhatók. Reprezentatív bemutatkozásra a 2012-ben szervezett 15 év című konferenciánk és az alapító tanszékvezető, Urbach Zsuzsa 80. születésnapjára megjelentetett *Schülerfestschrift (Als ich can.* Eds. Gaylhoffer-Kovács Gábor–Székely Miklós. Budapest, 2013) adott alkalmat.

Kovács András

# Művészettörténet-oktatás a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen (1996–2012)

A BBTE Történelem és Filozófia karának történelem szakos hallgatói a változások után 1990-től hallgattak kötelezően egyetemes művészettörténet előadást. Ezt 1994-től magyar nyelven, óraadóként Kovács András, a Román Akadémia kolozsvári Régészeti és Művészettörténeti Intézetének kutatója, e sorok írója tartotta. 1995-ben indult a vegyes, román és magyar tannyelvű történet–művészettörténet szakképzés ugyanazon a karon belül, előbb Mircea Țoca egyetemi tanár (1942–1999) és Kovács András (1996-tól egyetemi docens, 2004-től egyetemi tanár), utóbb Nicolae Sabău egyetemi tanár (1998-tól) részvételével. Az önálló művészettörténet tanszék 1999-ben jött létre. A magyar csoport oktatásába 1999-től kapcsolódott be tanársegédként Kovács Zsolt. Kovács András nyugalomba vonulása (professor emeritus, 2012) után a BBTE Magyar Történeti Intézetének keretében Kovács Zsolt adjunktusként (2012–), P. Kovács Klára pedig tanársegédként (2013–) oktatja a magyar tannyelvű csoportot. Kovács András óraadóként a mesterkurzus hallgatóit oktatja és a doktoranduszok felkészülését irányítja.

Az ötször kétszemeszteres oktatás először négyszer két félévre, utóbb pedig, a bolognai rendszer bevezetésével, háromszor két félévre rövidült. 2012-ig összesen 110 művészettörténet szakos hallgató védte meg magyar nyelven írott, művészettörténeti tárgyú diplomadolgozatát. 2000-ben először román, utóbb nagyrészt magyar tannyelvű, örökségvédelemre szakosító mesterképzés indult, amelynek végzettjei között évente mindig volt 3–4 művészettörténet szakos is. A kolozsvári egyetem magyar művészettörténet szakos végzettjei közül 11 fő Kolozsváron, 3 pedig Budapesten az ELTE-n, illetve a CEU-n szerzett PhD-fokozatot.

Szakács Béla Zsolt

# Művészettörténet-oktatás más egyetemeken

## 1. BA szintű művészettörténet szakirányos képzés

Szabad bölcsészet alapszakos BA hallgatók művészettörténet szakirányos levelező és nappali képzése folyik a kalocsai Tomori Pál Főiskola Bölcsészettudományi Tanszékén. Az első levelezős csoport a 2008–2009-es tanévben indult 7 hallgatóval, az évfolyamok létszáma azóta 5–15 fő körül mozog. A képzést a főiskola budapesti „telephelyén” is elindították, de egyik helyszínen sem indul minden évben évfolyam. 4 művészettörténész oktatja a hallgatókat.

## 2. A művészettörténet tanítása más bölcsészkarokon

A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán 1995 és 2005 között önálló Művészettörténeti Tanszék működött, 1 főállású, 2 félállású és 2 szerződéses oktatóval és évfolyamonként mintegy 25-30 hallgatóval, akik a szabad bölcsész alapszakjukon belül művészettörténet specializációt választottak (2 éves képzés). Ez 2005-től a Történelmi Intézet Klasszika-filológiai Tanszék részévé vált (egy főállású művészettörténésszel és egy antik művészetet oktató tanárral, valamint egy szívességből tanító kollégával). A kétéves specializáció volt választható 50 kredit értékben.

2011-ben a Klasszika-filológia és Művészettörténeti Tanszék megszűnt, 1 fő maradt főállásban. Szabadon választható tárgy minden bölcsész számára, valamint kötelező a szabad bölcsészet BA szakon „A művészettörténet alapjai” című tárgy, fakultatívan választható a keleti keresztény művészet (egyetemes és magyar) témaköre.

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán a Történeti Intézethez tartozó Történeti Segédtudományok Tanszéken működik egy főállású és egy óraadó művészettörténész. A főállású művészettörténész docens a BA szintű képzésben bölcsész alapszakos hallgatóknak egy féléven át kötelező „Bevezetés a művészettörténetbe” című kurzust tartja, és több MA szakon is oktat (Film- és vizuális kultúra, valamint az újonnan indult Kulturális örökség tanulmányok), ezenkívül az Irodalomtudományok Doktori Iskola Régi Magyar Irodalom képzési programjának hallgatóit is tanítja.

A budapesti Közép-európai Egyetem Középkor-tudományi Tanszékén (Central European University, Department of Medieval Studies) kezdettől, 1993/94 óta folyik művészettörténeti oktatás és kutatás. A képzés részeként alkalmanként művészettörténeti kurzusok is vannak, 1 fő mellékállásban, további 1 fő kb. 2000-ig mellékállásban (illetve szerződéses viszonyban) tanított itt, és évről évre érkezett 1-2 hazai vagy külföldi művészettörténész vendégoktató is. Az MA



képzésben évente 1-2 művészettörténész hallgató is részt vesz, ezek többsége külföldi, de pár évente magyar (az ELTE-n vagy a PPKE-n végzett) hallgató is felbukkan, sőt Kolozsvárról is érkezett hallgató. Ezek közül többen a doktori programban is részt vettek. 1994 és 2013 között 60 fő (ebből 1996 és 2011 közt 45) védett művészettörténeti témájú, illetve jellegű MA dolgozatot, közülük 13 (1996 és 2011 között 9) fő volt magyarországi, valamint többen erdélyiek (magyarok és románok vegyesen).

A veszprémi Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karának Színház-tudományi Tanszékén oktat egy főállású művészettörténész.

### 3. Művészettörténet-oktatás a művész- és rajztanárképzés keretében

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen 10 féléven át kötelező tárgy a művészettörténet, évfolyamonként mintegy 100 hallgatónak. A Művészettörténeti Tanszéken 4 fő- és 1 mellékállású, a Képzőművészet-elmélet Tanszéken 2 főállású művészettörténész dolgozik, és az Intermédia Tanszék vezetője is művészettörténész. Oktat továbbá egy-egy óraadó művészettörténész a Szobrász, illetve a Restaurátor Tanszéken is.

Az egyetem, részben könyvtára és művészeti gyűjteménye történeti anyagának feldolgozása eredményeként, jelentős történeti kiállításokat is rendezett a hozzájuk kapcsolódó kötetekkel, katalógusokkal. (A *Mintarajz Tanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*, 2002; „Eredeti másolat”. Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után, 2004; Stróbl Alajos és a szobrász mesteriskola, 2006; Ligeti Antal (1823–1890): a természettanulmánytól a mesterműig, 2008; *Díszítmények és ideák vonzásában: a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának díszítőművészeti könyvtárak-gyűjteménye*, 2010).

A Magyar Iparművészeti Főiskolán (2005-től Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) a tervező szakos hallgatók számára a tanulmányok 4-5. évén végighúzódó egyetememes művészettörténet-oktatás folyt, amelyet hosszú időn át egyetlen, majd az 1990-es évek végétől több további félállású művészettörténész oktatott. Az elméleti oktatás és az Elméleti Intézet 2005. évi átszervezése változtatott ezen a helyzeten. A kronologikus művészettörténet előbb egy, majd fél évre zsugorodott, s a bolognai osztott képzés miatt a folytatást kötelezően választandó, illetve szabadon választható kurzusok vették át a régi művészet, a modern és a kortárs művészet köréből. A mintegy 500 tervező szakos hallgatót az addiginál nagyobb számú (és fiatalabb) oktatói gárda tanítja. Művészettörténész végzettséggel nemcsak a Design- és művészettörténeti tanszéken (4 művészettörténész végzettségű főállású oktató, s mellettük az építőmérnök végzettségű, de elismert művészettörténészként – is – működő tanszékvezető), hanem a Társadalom- és gazdaságtudományi, illetve a Filozófia és kommunikációelmélet tanszéken is dolgoznak művészettörténész végzettségű tanárok. Az Elméleti Intézetnek több saját szakja is van. A design- és művészetelmélet BA szak négy éve, a designelmélet BA szak egy éve működik, a művészettörténész tanárok a designmenedzser MA képzésben is hirdetnek tantárgyakat.

Az Elméleti Intézet szellemi műhelyként működik: konferenciákat és szemináriumokat szervez, nemzetközi kutatási programokban vesz részt. Az iskola profiljának megfelelően, a hagyományos művészettörténeti témákon túl, elsősorban az iparművészet-történet, a design-történet és -elmélet, az építészet-történet, a tárgy- és környezetkultúra, vizuális kultúra területeivel foglalkozik.

A Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Képzőművészeti Intézet, Művészettörténet és Elmélet Tanszékén 5 főállású oktató van, közülük 4 művészettörténész. A művészettörténet az osztatlan művészképzésben részt vevő képzőművészjelölt hallgatók számára kötelező, akik művészettörténetből szigorlatoznak (a szigorlat anyaga a barokkig terjed), és szakdolgozatukat is e tárgyból írják. Szemináriumaikra a saját hallgatókon kívül a Művészeti Kar Zeneművészeti Intézetének hallgatói és a PTE más karairól érkezők is járnak. Korábban vizuális nevelőtanárokat is képeztek. A tanszék az MK DLA Iskolájának munkájában is részt vesz, valamint karok közötti képzésben (ÁOK-val közösen működik a művészetterápia szakirány). A művészettörténeti oktatás anyaga az ógörög művésztől a kortársig terjed.

A tanszéken 2010 óta működik a Művészettörténeti Kutatócsoport, amely évente workshopon mutatja be tevékenységét.

A Nyíregyházi Főiskola, Bölcsészettudományi és Művészeti Kar Vizuális Kultúra Intézetében (volt Rajz Tanszék) 1 főállású művészettörténész oktat. Az intézet három alapszakot (képi ábrázolás, plasztikai ábrázolás, környezetkultúra) és egy vizuális és környezetkultúra tanári mesterszakot gondoz.

A Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar Művészettörténet Tanszékének 5 főállású oktatója van, közülük 2 művészettörténész.

#### **4. Művészettörténet-oktatás más művészeti ágak oktatásával összefüggésben**

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA képzésében óraadóként vesz részt művészettörténész, aki művészettörténeti tárgyú, szabadon választható szemináriumokat tart.

A Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszékén 1 főállású művészettörténész tanít.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszékén hosszú időn át dolgozott egy-egy főállású művészettörténész oktató.

#### **5. Egyéb**

Veszprémbe, a Pannon Egyetem Gazdaságtudományi Karának Turizmus Tanszékén egy főállású művészettörténész oktatta a művészettörténet tantárgyat, alkalmazása azonban megszűnt.

Nyíregyházán, a Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskolán egy művészettörténész megbízott előadóként oktatja a bizánci és posztbizánci művészet történetét. Az oktató, aki személyében azonos a Nyíregyházi Főiskola főt említett docensével, a magyarországi görög katolikus és ortodox művészet történetének sokat publikáló, elismert kutatója.

A főiskolához kötődik „A Kárpátok Európai görög katolikus kulturális örökségének kutatása és megőrzése” című OTKA-támogatású kutatási program, amelynek keretében 2011-től két éven át egy másik kiváló művészettörténész kolléga is itt működött.

Sisa József

# A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézete (2012-től: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet)

Az Intézet létszáma az elmúlt évtizedben 30 fő körül mozgott, amiből 5-6 fő a technikai és kiegészítő kollégák száma. A kor szerinti eloszlás viszonylag egyenletes, bár ezen belül a középgeneráció képviselője némileg gyengébb. A fiatal ösztöndíjas kutatók rendszere és a közülük történő továbbfoglalkoztatás részben megoldani látszik az utánpótlást. Tudományos minősítés és fokozatok tekintetében azonban meglehetősen rossz a helyzet. Az aktív munkatársak közül mindössze egy az MTA doktora. A munkatársak többsége CSc- vagy PhD-fokozattal rendelkezik, több munkatársnak nincs fokozata.

A tárgyalt időszakban a kutatógárda összetételében a profil és a korszakok szerinti specializálódás megváltozott. Megnövekedett a 19. és 20. századi, illetve a kortárs művészettel foglalkozók száma. Így túlsúlyba kerültek különféle ilyen témájú és irányú kutatások: a korai modernizmus, a fotótörténet és a mozdulatművészet, a „hosszú hatvanas évek” kérdésköre, a pszichiátriai tematikájú stúdiumok, a *gender studies*, a kortárs művészetet érintő kritikai teóriák. Külön kiemelés érdemel a roma művészet kutatási tematikájának és metodikájának kialakítása, amelyben az intézetben működő ösztöndíjas gyakornoknak van jelentős szerepe. A régebbi korok háttérbe szorultak mind a témakörök, mind a kutatói összetétel tekintetében. Ez annak veszélyével fenyeget, hogy az intézetnek a magyarországi művészettörténet egészére vonatkozó kompetenciája megszűnik. Korábban korszakok szerint szervezett tudományos osztályainak eddigi struktúrája helyébe úgynevezett kutatási irányok szerint szerveződött munkacsoportok léptek (Reprezentáció és kultusztörténet; Műgyűjtéstörténet; Barokk kutatócsoport; 19. század – építészet, képzőművészet és mentalitás; Tudománytörténet; A „hosszú hatvanas évek”; Fotótörténet és performativitás kutatócsoport; Kritikai teóriák munkacsoport).

A *publikációs tevékenység* az Intézet munkájának elsődleges formája és eredménye. Eredetileg az intézmény alapfeladatának tekintették a kézikönyv-programot, amely az 1980-as évek jelentős eredményei után (3 kettős: [szöveg- és kép-] kötet) az eredeti formában (és az Akadémiai Kiadónál) leállt. Az 1990-es évektől az intézet munkatársai, akik korábban az új típusú, tudományos katalógussal kísért múzeumi tematikus kiállítások úttörői voltak, ezt a tevékenységüket hasonló jellegű múzeumi vállalkozások (sokszor meghatározó) résztvevőiként folytatták. Eltűnt az akadémiai nagyvállalkozások kiadói háttere, az egykori Akadémiai Kiadó is. Megváltozott a kutatásfinanszírozás szerepe is: az elapadó költségvetési forrásokat az ilyen nagyvállalkozásokat kevésbé preferáló pályázati források nem helyettesítették. Most újabb és jó eredménnyel bíró erőfeszítések történnek a 19. századi magyar művészetet tárgyaló, a korábbi elképzeléseknél kisebb terjedelmű, más szerkezetű kötet kiadására.

Az Intézet szerkesztésében az Akadémiai Kiadónál megjelenő *Művészettörténeti Füzetek* sorozatból 2008-ig 30 kötet jelent meg. Azóta a sorozat szünetel. Az Intézet folyóirata, az *Ars Hungarica* 2009–2010-ben nem jelent meg, majd 2011-től folyamatos évfolyamszámozással új életre kelt, évi négy számmal, nagyobb formátumban, modernebb küllemmel és tematikus jelleggel. Az Intézetben nagy hagyományuk van a forráskiadványoknak; ezek munkálatai a vizsgált időszakban is folytatódtak. Míg korábban a régebbi korszakok forrásaira irányult a figyelem, most a 20. század került előtérbe, amit – csak hogy a legjelentősebbeket említsük – Fülep Lajos levelezésének zárókötetei, a magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseire vonatkozó sajtóviesszhangok gyűjteménye, valamint Kállai Ernő összegyűjtött írásainak kiadása jeleznek. Külső kiállítási projektek adtak alkalmat a nagybányai művésztelep, illetve a Nyolcak (nagyreszt sajtó-) forrásanyagának rendszeres közzétételére. Minthogy az említett kiadványok lényegében egy – időközben nyugdíjba vonult – intézetbeli kolléga személyéhez kapcsolódtak, a program folytatása ilyen formában kérdésessé vált. A fent említett forráskiadványokat az Intézet vagy egyedül, vagy más intézménnyel társulva adta ki. Szerkesztője révén az intézethez kötődik az *Enigma* című művészetelméleti folyóirat. 2000 után ez a folyóirat vált a művészettörténet-tudomány historiográfiájára vonatkozó kutatások legfőbb fórumává (például rendkívül jelentősek a magyar művészettörténet nagy alakjaival foglalkozó kötetek). Az utóbbi tíz évben megszorodtak a modern, illetve kortárs művészetről vagy művészekről szóló kötetek, melyeket az Intézet jellemzően saját kiadásban, néha más intézménnyel társulva jelentetett meg. Az 1990-es évek eleje óta az Intézet járul hozzá az infrastruktúra biztosításával az *Acta Historiae Artium* kiadásához. Az utóbbi évek fejleményei az Intézet meghatározó személyiségeinek 70. születésnapja alkalmával kiadott, gyakran kiemelkedő tudományos értékű tanulmányokat tartalmazó Festschrífték. Az Intézet a Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincseiről és épített örökségéről egy-egy reprezentatív kötetet jelentetett meg (az előbbi angol nyelven is). A munkatársak különféle formában és különböző helyeken igen nagy számú könyvet, tanulmányt és cikket publikáltak.

Az Intézet egyik kiemelt feladata az Akadémia Művészeti Gyűjteményének szakmai gondozása. A folyamatos múzeumi és adminisztrációs munka, az állandó kiállítás frissítése mellett számos kisebb-nagyobb (kamara)kiállítás rendezésére is mód nyílt. A 2007-ben az Akadémiához került Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményt is az Intézet munkatársai gondozák.

Az Intézet profiljában és tevékenységében kulcsszerepet játszanak adattár jellegű gyűjteményei. Az Adattár a tárgyalt időszakban is jelentős művészettörténetesek – Körner Éva, Németh Lajos, Mezei Ottó, Tóth Sándor, Vayer Lajos – hagyatékaival bővült. A továbbiak: a Magyar Művészek Lexikona, a Fotótár, valamint a Levéltári Regesztagyűjtemény és a Pecsétmásolatok gyűjtemény lényegében nem bővülnek új anyagokkal, a feladat kutatásuknak az új technikához való adaptálása lenne. Az eredetileg az intézeti kutatások támogatására koncipiált gyűjtemények problémái nyilvános használatukból, valamint a dokumentálás megváltozott technológiai által támasztott modernizációs igényekből erednek. A digitalizáció támasztotta költségeknek ez idő szerint semmilyen fedezetük nincs.

Az Intézet alapító tagja a művészettörténeti kutatóintézetek nemzetközi szövetségének, az 1996-ban alakult úgynevezett RIHA-nak.

## Publikációk

Az Intézet önálló kiadványként megjelent publikációinak teljes listáját lásd a honlapon (<http://www.arthist.mta.hu/index.php/hu/kiadvanyok>).

## **Az MTA Művészeti Gyűjtemény fontosabb időszaki kiállításai 1995–2011**

*A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati tervei (1996–1997); Pulszky Ferenc emlékére (1997); Berény Róbert a Magyar Tudományos Akadémián (2000); Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875) emlékkiállítás (2001); Válogatás Füst Milán műgyűjteményéből (2001–2002); Bolyai János-emlékkiállítás (2002); A Sina család és a Magyar Tudományos Akadémia (2005); Székely Bertalan elfeledett férfiportréi. A Kisfaludy-társaság arcképcsarnoka (2005); A „Szépmesterségek” kezdetei. Ferenczy István (1792–1856) művészetéről újabb dokumentumok, művek és közelítések fényében (2007); A Vigyázó-család és gyűjteménye (2008); Széchenyi emlékezete – a Magyar Tudományos Akadémia alapítója, gróf Széchenyi István halálának 150. évfordulója alkalmából (2010); Pauer: Pszeudo 40/70 – Kiállítás a Pszeudo 40. évfordulója alkalmából (2010).*



Bodnár Szilvia

# A Szépművészeti Múzeum

## Fő feladatok

A Szépművészeti Múzeum az egyetemes művészet történetének fő kutatóhelye Magyarországon. Tudományos tevékenységének középpontjában az itt őrzött műtárgyak kutatása, tanulmányokban és szakkatalógusokban történő feldolgozása, illetve kiállításokon való bemutatása áll. Profiljába tartozik továbbá az intézmény történetének, műtárgy-szerzeményezési politikájának, kutatástörténetének vizsgálata. A kollégák mindemellett foglalkoznak tágabb horizontú témákkal, elméleti kérdésekkel is. A fent említett feladatokat a restaurátorok tevékenysége is segíti technikai vizsgálatokkal (dendrokronológia, infravörös reflektográfia, röntgen, anyagvizsgálat stb.), amelyek jelentősége a legutóbbi időkben megnőtt. A korai német és németalföldi festmények alárajzolásának vagy a papírok, vízjelek vizsgálatának, a szobrok anyagelemzésének nagy szerepe van a művek pontosabb meghatározásában. Új és kiemelt feladat a műtárgyak digitális katalógusokban történő rögzítése, illetve online közzététele. A vizsgált időszakban a múzeum kutatói több száz tanulmányt publikáltak, és ugyancsak több száz katalóguscímszót írtak. Számos hazai és külföldi konferencián tartottak előadásokat. Mindezek felsorolására itt terjedelmi okokból nincs mód. (A megjelent monográfiákat, Festschrift- és tanulmányköteteket lásd a Buzási Enikő által összeállított 4. *mellékletben*.) A múzeum munkatársai aktívan részt vesznek az egyetemi művészet-történész képzésben: kis létszámú szemináriumok keretében alkalmat biztosítanak a diákoknak a műtárgyak közvetlen megismerésére.

## Munkatársak

Az Egyiptomi és az Antik Osztályon összesen 10 egyiptológus/régész/klasszika archeológus dolgozik. Egy az MTA doktora, 1 kandidátus, 3 PhD-fokozatú, 3 jelenleg PhD-tanulmányokat folytató munkatárs van. A köztestületi tagok száma (Ókortörténet) 4.

A többi gyűjteményben, a könyvtárban és más osztályokon 29 művészettörténész dolgozik. Ketten az MTA doktorai, 1 kolléga kandidátus, 12 munkatárs rendelkezik PhD-fokozattal, 1 egyetemi doktorátussal. 10 kolléga folytat PhD-tanulmányokat. Köztestületi tag: 14.

Az elmúlt évtizedben a fiatal munkatársak bekapcsolódása a múzeumi munkába, illetve az utánpótlás képzése a 2001-ben alapított Genthon-ösztöndíjjal a korábbinál nagyobb lehetőséget jelentett. 2010-ig összesen 14 fiatal segítette a gyűjtemények munkáját. Az ösztöndíjasok közül többen a múzeum állandó munkatársai lettek, illetve más múzeumban vezető pozíciót töltenek be. A forrásmegvonás miatt két éve sajnálatos módon megszűnt a Genthon-ösztöndíj lehetősége. A muzeológusképzésre azóta csak fizetés nélküli gyakornoki rendszerben van mód.

A vizsgált időszakban a közalkalmazottak mellett több tudományos munkatárs dolgozott szerződéssel a gyűjteményi osztályokon, de az elmúlt évben ez a lehetőség is megszűnt.

Az intézményben jelenleg három generáció dolgozik együtt. Több nyugdíjas kollégának a legutóbbi csoportos létszámleépítés idején szűnt meg a közalkalmazotti jogviszonya, ők a tervek szerint szerződéses jogviszonyba kerülnek a felmondási idő letelte után.

A múzeum költségvetésének 2011. évi 20%-os csökkentése miatt 2012 januárja óta számos olyan munkatárs is részmunkaidőben dolgozik, aki korábban teljes foglalkoztatásban volt.

## Kiállítások

A tudományos kutatáson alapuló tárlatok közül kiemelkedőek voltak többek között a *Monet és barátai* (2003), a *Sigismundus rex et imperator* (2006), a *Van Gogh Budapesten* (2006), a *Cézanne és a múlt* (2012), *Az Esterházy-örökség és A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai* (2005), a *Kép a képen* (2005), a 16. századi németalföldi rajzok Louvre-beli tárlata (2008). A 2006-os ünnepi év *Géniuszek és remekművek* kamarakiállításai sikeres kezdeményezésnek bizonyultak. Magas színvonalú ismeretterjesztő tárlat volt a többi között a *Botticellitől Tizianóig* (2009) és a *Rembrandt 400* (2006). A múzeum az utóbbi években igen sok kiállítást rendezett saját anyagából külföldön. Az 1996 és 2012 között rendezett kiállítások listáját a beszámoló végén található melléklet tartalmazza.

## Szakkatalógusok

### Egyiptomi Gyűjtemény

LIPTAY Éva: *Átváltozás istenné: Koporsók és koporsótöredékek a Kr. e. 10–8. századból*. Budapest, 2011.

### Antik Gyűjtemény

BARKÓCZI, László: *Antike Gläser*. Roma, 1996.

CSORNAY-CAPREZ, Boldizsár: *Cypriote Antiquities*. Roma, 2000.

SZILÁGYI, János György: *Corpus Vasorum Antiquorum*, Hongrie, Budapest, Musée des Beaux-Arts. 2. Roma, 2007.

### Régi Képtár

*Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. 2: Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Eds. EMBER, Ildikó–URBACH, Zsuzsa. Authors: EMBER, Ildikó, GOSZTOLA, Annamária, URBACH, Zsuzsa. Budapest, 2000.

*Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. 3: German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Eds. EMBER, Ildikó–TAKÁCS, Imre. Authors: BENKŐ, Éva, GARAS, Klára, URBACH, Zsuzsa. Preface: MOJZER, Miklós. Assistants to the editors: BALOGH, Ilona, FÁBRY, Eszter. Budapest, 2003.

EKKART, Rudi: *Dutch and Flemish Portraits 1600–1800*. Leiden–Budapest, 2011. (Old Masters' Gallery cat. 1.)

EMBER, Ildikó: *Dutch and Flemish Still Lifes 1600–1800*. Leiden–Budapest, 2011. (Old Masters' Gallery cat. 2.).

**Grafikai Gyűjtemény**

CZÉRE, Andrea: *17th Century Italian Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts: A Complete Catalogue*. Budapest, 2004.

GERSZI, Teréz: *17th-Century Dutch and Flemish Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts. A Complete Catalogue*. Budapest, 2005.

**Készülő szakkatalógusok**

Az Antik Gyűjtemény ékszerkatalógusa

A mykénéi, geometrikus és korinthosi vázák katalógusa (*Corpus Vasorum Antiquorum* 3. kötet)

Az apuliai vörösalakos vázák és a feketemázás kerámia katalógusa (*Corpus Vasorum Antiquorum* 4. kötet)

A dél-itáliai terrakották katalógusa

A korai németalföldi festmények katalógusa (az elkészült kézirat angolra fordítása folyamatban van)

A sienai quattrocento festészet magyarországi emlékeinek katalógusa

A flamand barokk életképfestészet katalógusa

A 15–16. századi német rajzok katalógusa

A 16. századi olasz rajzok katalógusa

A 18. századi olasz rajzok katalógusa

A 19. századi osztrák rajzok katalógusa

1800 utáni francia festmények katalógusa

**Főbb gyűjteménytörténeti munkák**

GONDA, Zsuzsa: Die graphische Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy. In: *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*. Hrsg. von Géza GALAVICS–Gerda MRAZ. Wien, 1999. 175–220.

GESKÓ Judit: *Egy konzervatív a modernekért. Majovszky Pál (1871–1935) 19. századi rajzgyűjteménye*. PhD-értekezés, 2001.

*Antiquitas Hungarica. Tanulmányok a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény történetéről*. Szerk. SZENTESI Edit–SZILÁGYI János György. Budapest, 2005.

RADVÁNYI Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927: egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 2006.

NAGY Árpád Miklós: *Classica hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig*. I–II. *Holmi*, 2007. április–május.

SALLAY, Dóra: *Raffaële Bertinelli és reneszánsz képtára: Egy műgyűjtemény útja Rómától Esztergomig*. Esztergom, 2009.

KOVÁCS Zoltán: Scholtz Róbert egykori rajz- és metszetgyűjteménye. I–II. *Artmagazin*, 10. 2012. 1–2.

TÓTH Ferenc: *Donátorok és képtáráépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, 2012.

OTKA pályázat keretében folyik a múzeum történetének feldolgozása (Ujvári P. vezetésével).

## Digitális katalógusok, online adatbázisok

Az Antik és a Grafikai Gyűjtemény élen jár műtárgyainak internetes közzétételében: a múzeum honlapjáról elérhető oldalon az Antik Gyűjteménynek közel 1200 műve látható leírásokkal, bibliográfiával. A Grafikai Gyűjtemény 2012-ben jelentette meg az interneten a reneszánsz itáliai és francia metszetek teljes digitális katalógusát, amely 4604 művet tartalmaz. Az intézmény a TMS rendszerben építi digitális adatbázisát. A Régi Képtár anyagának nagy része, a Régi Szobor Gyűjtemény és az Egyiptomi Gyűjtemény közel összes műve, az 1800 utáni Gyűjtemény mintegy fele, továbbá 3000 rajz és metszet szerepel eddig az adatbázisban, amely folyamatosan bővül. A TMS rendszerben rögzített művek közül összesen 3000 mű érhető el a múzeum böngészőjén keresztül, amely szám 2014 közepéig 8000 nyilvánosan közzétett műre bővül. A múzeum Dokumentációs Osztályának munkatársai *MERCVRIVS Project* címmel készítik az európai művészet emlékeinek tudományos adatbázisát. Célja, hogy a Magyarországon (köz- és magángyűjteményekben) található lehetőleg teljes műtárgyállományt elérhetővé és online kutathatóvá tegye. Az adatbázis jelenleg 9000 tárgyat tartalmaz. Online elérhetőségét mintegy másfél év múlva indítják, hozzávetőlegesen 15-20 000 művel. Használata a hazai kutatók számára ingyenes lesz. A 2009-ben indult programot a Thesaurus Universalis Alapítvány támogatja. Az adatok között szerepel az Iconclass kód, ezáltal az adatbázisban lévő műtárgyak csatlakozni tudnak a nemzetközi adatbázisokhoz.

## OTKA kutatási programok

### Antik Gyűjtemény

- 2000–2004 A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének szakkatalógusai V.
- 2007–2012 A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének szakkatalógusai VI.
- 2010–2014 Párhuzamos kutatások az antik mágia területén (Németh György, Nagy Árpád Miklós).

### Egyiptomi Gyűjtemény

- 2009–2012 Illahuni ásatás.

### Régi Képtár

- 1996–1998 17–18. századi holland és flamand életképek a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében (Németh István, Gosztola Annamária).
- 1996–1999 Dobos Zsuzsa háromszor egy hónapot töltött a Római Magyar Akadémián; az olasz barokk festészet témakörében folytatott kutatásokat.
- 2008– Múzeumtörténeti kutatások (Radványi Orsolya).

### Régi Szobor Gyűjtemény

- 2005–2010 Szőcs Miriam részvétele az *Erdélyi gótikus és kora barokk oltárok topografikus felmérése (15–17. század)* programban.

### Grafikai Gyűjtemény

- 1999–2008 Szakkatalógusok készítése (ebből megjelent: CZÉRE 2004 és GERSZI 2005, lásd fent).

### 1800 utáni Gyűjtemény

- 2003–2006 Gyűjteménytörténeti kutatás (GESKÓ Judit).

## Nemzetközi kapcsolatok

### Egyiptomi Gyűjtemény

Részvétel az Illahun Projektben.

Közreműködés a Gamhud Projektben, amely az 1907-es gamhudi ásatásból származó egyiptomi koporsóanyag tudományos feldolgozását, szakkatalógus kiadását, az anyag teljes restaurálását, valamint komplex archeometriai vizsgálatokat foglal magában.

### Antik Gyűjtemény

*The Campbell Bonner Magical Gems* gazdája (lásd <http://classics.mfab.hu/talismans>).

Az Antik Gyűjtemény szoborkatalógusának elkészítése H.-R. Goettével (Berlin, Deutsches Archäologisches Institut).

A terrakotta Niobida-szobor restaurálása a J. Paul Getty Museumban (Malibu).

### Régi Képtár

*Cranach Digital Archive* program az Andrew W. Mellon Foundation, New York támogatásával és Prof. Dr. Gunnar Heydenreich vezetésével. A projektben részt vevő további intézmények: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek és Doerner Institut), München; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Kunsthistorisches Museum, Wien; Kunstmuseum Basel; Metropolitan Museum, New York; The National Gallery, London; Staatlichen Museen, Berlin; Staatlichen Kunstsammlungen, Drezda stb.

Sallay Dóra részt vesz a firenzei Berenson-gyűjtemény (Villa i Tatti) állandó kiállítása kritikai katalógusának elkészítésében.

Sallay Dóra kutatóként részt vesz Matteo di Giovanni ascianói oltárának rekonstrukciójában a londoni National Galleryben.

Az International Panel Painting Program keretében együttműködés a Los Angeles-i Getty Research Institute-tal a festmények kutatását támogató technikai vizsgálatok elvégzése, illetve az elvékonyított fatáblák megmentése érdekében.

A bécsi Österreichische Galerie Belvedere „Wiener Malerei 1430–1530”-projektjéhez kapcsolódóan fotózás és technikai vizsgálatok végzése.

### Grafikai Gyűjtemény

A Los Angeles-i Getty Foundation támogatásával 4 és fél éves program keretében a 15–16. századi német rajzok szakkatalógusa készül külföldi kutatók bevonásával.

A New York-i Frick Collectionnel együttműködésben készül a Jan Brueghel-rajzmonográfia.

### Régi Szobor Gyűjtemény

A Leonardónak attribuált Lovas kisbronz technikai vizsgálata a washingtoni National Gallery of Arts közreműködésével (2009).

A londoni Courtauld Institute of Arts középkori gótikus elefántcsontszobrok adatbázisának (*Gothic Ivories Project*) építéséhez való hozzájárulás adatszolgáltatóként (2010–2012).

### 1800 utáni Gyűjtemény

A Bryan Montgomery által a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozott gyűjtemény feldolgozása, katalógusának előkészítése a londoni gyűjtővel, kurátoraival és londoni kortárs művészeti galériákkal (1994–1998).

Auguste Rodin magyarországi kapcsolatait feltáró kiállítás és tudományos kiadvány előkészítése a párizsi Rodin Múzeummal.



## Opus Mirabile díjak

A múzeum kutatói a vizsgált időszakban 9 tanulmánnyal nyerték el a kitüntető címet és 8 kiállítást tartott a Bizottság érdemesnek a díjazásra. (2013-ban a Bizottság egy további kiállítást és katalógusát, illetve egy tanulmánykötetet is díjazott, amelyek 2012-es teljesítményekre vonatkoznak, így a vizsgált időszakban létrehozott művek összesen 19 Opus Mirabile díjat nyertek el.)

## A könyvtár

A Szépművészeti Múzeum Könyvtára a legfontosabb magyarországi művészettörténeti szakkönyvtár, amely 1997-ben önálló épületbe költözött, és ezzel végképp kinőtte a múzeumi segédkönyvtárak szokásos jellegét és méreteit. Évente közel 1000 beiratkozott olvasója van. Állománya 1995-ben 150 ezer, 2012-ben 240 ezer könyvtári egység volt, mintegy 400 szakfolyóiratot járat. Az online adatbázisok közül a JSTOR, az IBA és az Oxford Art Online érhető el az olvasók számára, valamint a könyvtár által az Akadémiai Kiadónál előfizetett folyóiratok online hozzáférése is biztosított. 2011 óta a könyvtár teljes katalógusa elérhető az interneten. Gyűjtőköre elsődlegesen a múzeum gyűjteményében megtalálható vagy a múzeumba potenciálisan bekerülő tárgyak/alkotók forrásai és szakirodalma, illetve e témakörök kiegészítéseként a kora középkor, az építészet- és iparművészet-történet, a művészetelmélet szakirodalma; ezeket a könyvtár az érdemi tájékozódást lehetővé tevő válogatásban gyűjti. Elengedhetetlen továbbá minden olyan társ- és segédtudományi kézikönyv és alpmű beszerzése, amelyek az előzőek kutatásában nélkülözhetetlenek. A szerzeményezés – amely lehet vásárlás, kiadványcsere, ajándék és a fotójogokért kapott kötelezpéldány – célja, hogy az európai művészet történetének kutatása ha nem is teljességében, de jelentős mértékben elvégezhető legyen a Szépművészeti Múzeum könyvtárában.

## A Szépművészeti Múzeum Vasarely Múzeuma

A Vasarely Múzeum állandó kiállítása 1987-ben nyílt meg a nagyközönség előtt az óbudai Zichy-kastély egyik szárnyában. Az állandó kiállítás Victor Vasarely (1906–1997) koncepciója szerint került elhelyezésre, és egy kamaraterem is nyílt az időszak kiállítások számára. A múzeum kezdetől fogva kettős funkciót tölt be. Egyfelől a nemzetközi kinetikus és op-art művészetet alapító Victor Vasarely adományozott műveinek őrzője, közzetevője, életművének kutatóhelye. Másfelől időszak kiállítóhely, amely Vasarely életművének nemzetközi művészeti kontextusát megvilágító időszak kiállításoknak ad helyet: eleinte az emigráns magyar művészek magyarországi bemutatóterme, 1987–1998 között évi 3–6, katalógussal kísért kiállítással. 2006-ban – megváltozott koncepcióval, de az alapítás szellemével összhangban – a Szépművészeti Múzeum és a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) évi 3–4 tematikus nemzetközi kiállítás rendezésére kötött szerződést az absztrakt és neoabsztrakt, geometrikus, konstruktivista, konkrét és média-művészet témakörében. 2011 óta – új vezetői koncepció szerint – a Vasarely Múzeum egyben helyet ad az úgynevezett Párhuzamos kiállítások-sorozatnak, amelynek keretében kortárs nemzetközi és magyar munkákat mutat be egymás mellett.

## Felhasznált források

Czére Andrea előadása az SzM tudományos munkájáról a Tudomány napja alkalmából rendezett konferencián, 2011. november 3.  
 Illés Eszter által összeállított bibliográfiák  
 A gyűjteményi osztályoktól, a könyvtár és a Vasarely Múzeum igazgatójától kapott statisztikák, beszámolók  
 Éves munkajelentések  
*Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*

## MELLÉKLET

### A Szépművészeti Múzeum kiállításai 1996–2012

#### Gyűjteményi osztályokon kívüli rendezés

1996: *Schickedanz Albert (1846–1915)*  
 2006: *Sigismundus rex et imperator* [együttműködésben külső intézményekkel]  
*Rembrandt: Kortárs magyar művészek válaszolnak; Rejtett szépségek: A nő ábrázolása a 19. század kezdetétől a századfordulóig* [négy vidéki helyszínen]  
 2007: „...És akkor megérkeztek az inkák” [együttműködésben a Néprajzi Múzeummal]; *Utazás az olasz művészetben 1950–1980; Egy varázslatos külön: F. Hundertwasser művészete*  
 2008: *Lélek és test: Kertésztől Mappelthorpe-ig; Ferdinand Hodler: Egy szimbolista látomás*  
 2009: *A nő dicsérete: Alfons Mucha; A Szentföld öröksége: Kincsek a jeruzsálemi Izrael Múzeumból; Turner és Itália*  
 2010: *Fernando Botero; Lucien Hervé 100*  
 2011: *A Nyolcak; Art on Lake*  
 2012: *A fotóművészet születése*

#### Egyiptomi Gyűjtemény

1. saját anyagból az SzM épületében:
  - a. állandó: 1996; 2010; 2012
  - b. időszakos:
 2008: *Reneszánsz a fáraók Egyiptomában*  
 2011: *Múmiák testközelben*
2. saját anyagból vidéken:
 2006–: *Élet a halál után*
3. saját anyagból külföldön:
 2009: *Csíkszereda: Egyiptom művészete a fáraók korában*

#### Antik Gyűjtemény

1. saját anyagból az SzM épületében:
  - a. állandó: 1997

## b. időszaki:

2003: *Hellas ékszerei; Az évszak műtárgya* [évente négy alkalommal, folyamatosan 2003 telétől – le-  
porellóikat lásd az Antik Gyűjtemény honlapján]

2005: *A fáraók után – A kopt művészet kincsei Egyiptomból*

## 2. saját anyagból vidéken:

1998: Százhalombatta, Matrica Múzeum: *Antik agyag*

**Régi Képtár**

## 1. saját anyagból az SZM épületében:

## a. állandó

1996: spanyol gyűjtemény; 17. századi flamand festészet

1998: *A Régi Képtár – másként*

2000: itáliai Seicento

2003: német iskolák

2004: holland mesterek; korai németalföldi és flamand festészet

2005: spanyol gyűjtemény

2006: itáliai, angol, francia gyűjtemény

## b. időszaki

1996: „Te évszázadok kegyence” – *A festők és Velence*

1997: „Éva és Vénusz gyermekei”

1999: *Kamarakiállítás Van Dyck születésének 400. évfordulójára; Vittore Carpaccio: „Krisztus vére”;  
Giorgio Vasari: „A kánai menyegző”*

2000: *Újjászületett remekművek*

2002: *Két remekmű Raffaello mesterétől, Peruginótól*

2003: *150 éve született Pulszky Károly (1853–1899)* [közös az intézmény többi osztályával]

2005: *Tiziano és a velencei Madonna*

2006: *Tengeri csaták: A festői látásmód Veronese, Turner és Kandinszkij művészetében; Poussin:  
Bacchanalia. Az élet érzéki örömei – egy letűnt aranykor ígézetében; A titokzatos férfi. Tiziano:  
Szürke szemű férfi képmása; Győztesek, legyőzöttek, áldozatok. Caravaggio: Dávid Góliát fejé-  
vel; El Greco, Velázquez, Goya. Öt évszázad spanyol festészetnek remekműve; A Szépművészeti  
Múzeum első fénykora: Térey Gábor (1864–1927) emlékkiállítás*

2007: *Egy Passiókép újjászületése: Maarten van Heemskerck Krisztus siratása képének restaurálása*

2008: *Jézus nyomában. El Greco Szent János*

2009: *Rembrandt: „Péter tagadása”; Botticellitől Tizianóig: Az itáliai festészet két évszázadának re-  
mekművei*

2011: *El Grecótól Rippl-Rónaiig: Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*

## 2. saját anyagból vidéken:

2001: Szombathely, Szombathelyi Képtár: *Az antik háttér: Ókori témák és motívumok az európai és  
magyar képzőművészetben a 16–19. században*

2002: Eger, Dobó István Vármúzeum: *Pyrker érsek képtára. Válogatás a Szépművészeti Múzeum gyűj-  
teményéből*

2004: Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem: *„Eredeti másolat”: Balló Ede és XIX. századi magyar  
kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és a barokk festészet remekművei után*

2009: Helikon Kastélymúzeum, Keszthely: *Még egyszer a reneszánszról*

3. saját anyagból külföldön:

- 1996: Madrid, Banco Bilbao Vizcaya; Bilbao, Museo de Bellas Artes: *Obras Maestras del Arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*
- 1999: Frankfurt, Schirn Kunsthalle: *Von Raffael bis Tiepolo: Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy*
- 2002: Montréal, Musée des Beaux Arts: *From Raphael to Tiepolo. Italian Masterpieces from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts*
- 2004: Torino, Palazzo Bricherasio: *From Raphael to Goya: Portraits from the Museum of Fine Arts in Budapest*
- 2005: Hamburg, Bucerius Kunst Forum; Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister: *El Greco, Velazquez, Goya: Five centuries of Spanish masterpieces*
- 2007: Compiègne, Musée National du Château de Compiègne: *Nicolas II Esterházy 1765–1833: Un prince hongrois collectionneur* [közösen az intézmény Régi Szobor és Grafikai Gyűjteményével]
- 2008: Hamburg, Bucerius Kunst Forum: *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa* [közösen az intézmény Régi Szobor és Grafikai Gyűjteményével]
- 2009: Tokyo, The National Art Center; Kyoto, National Museum: *Treasures of the Habsburg Monarchy. 140th Jubilee of the Friendship Treaty between Austria-Hungary and Japan* [közösen a bécsi Kunsthistorisches Museummal]
- 2010: Moszkva, Puskin Múzeum: *From Raphael to Goya. Masterpieces from the Budapest Museum of Fine Arts*; London, Royal Academy of Arts: *Treasures from Budapest, European Masterpieces from Leonardo to Schiele* [közösen az intézmény Régi Szobor és Grafikai Gyűjteményével]
- 2011: Párizs, Pinacothèque de Paris: *La Naissance du Musée. Les Esterházy Princes collectionneurs*
- 2012: Linz, Schlossmuseum: *Linz um 1600. Des Kaisers Kulturhauptstadt* [közösen az intézmény Régi Szobor és Grafikai Gyűjteményével]

4. vendégkiállítás:

- 1996: *Spanyol mesterművek a bilbaói Szépművészeti Múzeumból*
- 2008: *A Mediciek fénykora: Élet és művészet a reneszánsz Firenzében* [saját anyaggal kiegészítve]

### Régi Szobor Gyűjtemény

1. saját anyagból az SzM épületében:

- 1999: *Gótikus szobrok*
- 2003: *Verrocchio Krisztusa*

### Grafikai Gyűjtemény

1. saját anyagból az SzM épületében:

a. időszaki:

- 1996: *Idill és valóság. 19. századi német, osztrák és magyar rajzok* [közösen a Magyar Nemzeti Galériával]; *Álmok és látomások hat évszázad grafikusművészetében*
- 1998: *Itáliai reneszánsz rajzok*
- 1999: *Dürer: „Apocalypsis cum figuris”, 1498; Pablo Picasso-grafikák a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. Hommage à Meller Simon (1875–1949)*
- 2000: *Dürertől Daliig: A Szépművészeti Múzeum rajzgyűjteményének története a mesterrajzok tükrében*
- 2001: *Útirajzok. Osztrák művészek Magyarország tájain 1820–1880; Rozsda grafikái. Retrospektív kiállítás; A századforduló világa 1900: Európai rajzok és grafikák*
- 2002: *A sokszorosított grafika története I. A fametszet*

- 2003: Észak-itáliai reneszánsz rajzok; A századforduló világa 1800. Európai rajzok és grafikák  
 2004: Az Esterházy-örökség. A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai; Giandomenico Tiepolo. *Capriccio térben és időben*  
 2005: Dürer és kortársai. Művészóriások óriásmetszetei. I. Miksa császár diadala; Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól Picassóig  
 2006: Rembrandt 400. Rézkarcok és rajzok. Kiállítás a művész születésének 400. évfordulójára  
 2007: Mantegnától Hogarthig. A rézmetszés négy évszázadának virtuózai; Parabélyeg  
 2009: Parmigianino. A szépség alkímiája. Rajzok és metszetek  
 2012: St. Gallen-i kalandok – Hartung, Tâpies, Uecker és az Erker-jelenség; Pieter Bruegel és kora. Német-alföldi rajzok a 16. századból; Daumier litográfiái

2. saját anyagból vidéken:

- 2006: [két vidéki helyszínen]: Róma bővületében. G. B. Piranesi rézkarcai

3. saját anyagból külföldön:

- 1996: Nagyszeben, Brukenthal Múzeum: *Francisco Goya gravurá din colectiile Szépművészeti Múzeum Budapesta*  
 2002: Róma, Palazzo di Fontana di Trevi: *L'eredità Esterházy. Disegni italiani del Seicento dal Museo di Belle Arti di Budapest*  
 2008: Párizs, Louvre: *Renaissance et maniérisme aux Pays-Bas. Dessins du musée des Beaux-Arts de Budapest*  
 2011: Jeruzsálem, Izrael Múzeum: *The Prince and the Paper. Masterworks from the Esterházy Collection*

4. vendégkiállítás:

- 2002: „Mély erdők ölen álmodtam én”. Rajzok és akvarellek a német romantika korából. A stuttgarti Staatsgalerie Grafikai Gyűjteményének kiállítása  
 2008: A szépség vonalai. Francia mesterrajzok a Louvre gyűjteményéből  
 2010: Nuda Veritas. Gustav Klimt és a bécsi szecesszió kezdetei 1895–1905 [saját grafikai anyaggal kiegészítve]

**1800 utáni Gyűjtemény**

1. saját anyagból az SzM épületében:

a. állandó

- 1996: 20. századi művészet  
 2002: 20. századi művészet  
 2003: Arcok, maszkok, történetek. Válogatás a Szépművészeti Múzeum kortárs gyűjteményéből  
 2004: A századforduló művészete

b. időszaki

- 1997: Rune Mields – Képciklusok; Roberto Barni: Kerítések  
 1999: Péri László konstruktivista munkái 1920–1924 [Körösényi Tamással]  
 2002: Biedermeier, historizmus  
 2003: Monet és barátai  
 2006: Van Gogh Budapesten, Picasso szerelmei  
 2009: Pán Márta; Sasetta – Jovánovics  
 2010: Molnár Vera  
 2011: Lakner László: „Varrólányok Hitler beszédét hallgatják”; Hollán Sándor: A Fa útja  
 2012: Cézanne és a múlt



## 2. saját anyagból külföldön:

1996: Bern, Kunstmuseum; Hamburg, Kunsthalle: „Zeichnen ist Sehen”

## 3. vendégkiállítás:

2000: Klee, Tanguy, Miró. *A táj három arca; Kárpit*

2001: *A lélek mélységei. Belga szimbolisták; A festészet nevében. Kortárs osztrák festők*

2002: Gerardo Rueda. *Retrospektív 1941–1996; Corneille visszatér / Corneille is back; Norvég tájak hangulata. A fleskumi norvég művésztelep / Tunes in a Landscape. Fleskum: a Norwegian Artists' Colony*

2004: Alberto Giacometti; Joan Miró

2005: *A nő. Gaston Lachaise művészete*

2006: Picasso, Klee, Kandinszkij: *A svájci Rupf-gyűjtemény remekművei*

2009: *Monokróm Képek. A Vass László-gyűjtemény vendégkiállítása; Mítoszok földje. Gustave Moreau művészete*

2010: *Degas-tól Picassóig. Francia mesterművek a moszkvai Puskin Múzeumból*

2011: *William Kentridge. „I am not here”*

**Vasarely Múzeum**

időszaki:

1996: Theodora Varnay Jones; Sylvia Faragó és Mészáros Géza; Ingo Glass

1997: Fodor-Lengyel Zoltán; Izsak Kovács

1998: Josef Györky; Fekete Gábor; Ákos Szollár; Pol Pázmány; Viliam Mauritz; Ilona Kardos; Terebessy L. Föld

2000: Peter Widman

2003: Judit Cassab

2005: Ilona Ósz; Lola Szent-Györgyi

2006: az OSAS művésztagjainak első, bemutatkozó kiállítása; OSAS – *Valós és virtuális terek II.*

2007: OSAS – *Eleven szín; OSAS – Fehér&fekete*

2008: OSAS – *Konstruktív und Konkret; OSAS – Koncept koncepció, szemelvények; OSAS – Vera Molnar: Hommage à Dürer variációk – François Morellet: Significations (A Paksi Képtárral együttműködésben); OSAS – Konstruktív, konkrét kerestetik I.*

2009: OSAS – *Kontrasztok: konkrét – absztrakt; OSAS – Konstruktív, konkrét, strukturális kerestetik II.; OSAS – Egy kis Amerika; OSAS – Kortárs konstruktív magyar művészet*

2010: OSAS – *Pont, vonal mozgásban; OSAS – Konkrét fotó, Fotogram; OSAS – Kép/vers: vizuális és konkrét költészet*

2011: OSAS – *Transzparencia, Átlátás; OSAS – Művek vízre. Tervek, modellek; OSAS – Ornamentika, szerialitás; Párhuzamos kiállítás I. Csutak Magda: Csend-Élet & Ingo Nussbaumer: Virtuális szín-csővek. Fény, fragmentáció és restitúció*

2012: Victor Vasarely, Denise René és a geometrikus absztrakt művészet kalandja Magyarországon; *25 éves a Vasarely Múzeum; Paris – Wien – Budapest Transfer. A párizsi Magyar Műhely 50 éves; OSAS – Plus; OSAS – A konstruktív-konkrét művészet klasszikusai; OSAS – Véletlen mint stratégia; Párhuzamos kiállítás II. Gál András és Robert Schaberl: Négyszög és kör*

Jávor Anna

## A Magyar Nemzeti Galéria mint tudományos műhely (1996–2012)

A Magyar Nemzeti Galéria 1957-es alapítása óta nagyszámú művészettörténész munkahelye. Munkatársai rendszeresen feladatot kapnak más, alkalmanként akadémiai programokban (elsősorban az úgynevezett kézikönyvekkel kapcsolatosan), jelentősebb terveihez pedig az 1990-es évektől kezdve a Galéria veszi igénybe másutt dolgozó művészettörténészek közreműködését (nagy monografikus, illetve tematikus kiállításoknál). A múzeum tudományos profilja megfelel küldetésének, ami az államalapítás korától napjainkig tartó időszak magyar és magyarországi képzőművészeti alkotásainak gyűjtése, megőrzése, feldolgozása és közzététele.

### Létszámadatok, minősítés, foglalkoztatottság

Statisztikai adatok szerint a 42-44 fős csúcsról (2003–2004) máig 35 főre csökkent a Galériában közalkalmazottként dolgozó, kivétel nélkül státuszban lévő művészettörténészek száma (a 162 fős összlétszámon belül); ez országos és nemzetközi viszonylatban még mindig magas. Közülük 13 fő van valamilyen vezetői beosztásban. 2007-ig módunk volt a „kiöregedő” szakalkalmazottak pótlására, így az évtized derekán jelentősen fiatalodott a művészettörténész gárda. Bár nincs az intézménynek saját ösztöndíjrendszere, több végzős egyetemista tőlünk szerezte meg a diplomáját. A jelenlegi „korfa”: 4 fő 60 körüli művészettörténész, 12 fő ötvenes éveinek elején jár, 11 fő negyvenes, 8 fő 40 év alatti (fiatal).

A 2000. évre az egyetemi doktorok (6 fő) és kandidátusok (3 fő) mellé már felsorakoztak az első (átminősített) PhD fokozatok (3 fő), majd az új PhD-védések. Ma a minősített kutatók száma a Galériában 11, egy „kisdoktor” mellett. Akadémiai doktor eddig még nem dolgozott az intézményben. Kezdetben a közalkalmazottak hétéves továbbképzési rendszere (ami némi tandíjtámogatással járt) adott keretet a doktori iskola látogatásának; jelenleg 9-en készülnek PhD védésre.

Művészettörténészek nemcsak a gyűjteményi főosztályokon (Régi Magyar Gyűjtemény: 3 fő, XIX–XX. századi Gyűjtemények: –, Festészeti Osztály: 4, Grafikai Osztály: 4, Szoborosztály 3, összesen – 11, Jelenkori Gyűjtemény: 4 fő), a Könyvtárban (2 fő) és a tudományos szerkesztőségben (3 fő), hanem a különböző (és sűrűn átnevezett, illetve átszervezett), a közművelődést és a dokumentálást szolgáló részlegekben (1+4 fő) is alkalmazásban vannak. Nem nélkülözik a művészettörténészi szakértelmet az újabb keletű feladatkörök, például a regisztráció, a múzeumpedagógia vagy a fotószolgálat sem (2+3+1). Védeltségi és kiviteli engedélyeztetési ügyekben ugyanakkor egy friss miniszteri rendelet megfosztotta a Magyar Nemzeti Galériát a szakmai kompetenciától.

2010-ben, még mindig a régi dolgozói létszámmal, jelentősen átalakult a múzeumi szakalkalmazottak összetétele. Miközben radikálisan nyugdíjazták a korhatárt elért művészettörténe-

szeket (és restaurátorokat), egyéb végzettséggel rendelkező kollégák kerültek – vezető álláshe-lyekre – felvételre. Ugyanez évben változott az 1992/XXXIII. közalkalmazotti törvény végrehajtási rendelete, amelyben kimondatott a közönségkapcsolatok primátusa a tudományos munka elle-nében: „Múzeumi területen a múzeumok szolgáltató szerepéhez, valamint a látogatóbarát mú-zeum elvárásaihoz rendeljük a szakmai munkaköröket. A képzési és többletkövetelmények módo-sulása miatt szükséges a tudományos munkatársak körének újragondolása is.” Független tudomá-nyos főmunkatársak számára nincs többé álláshely a múzeumokban.

A 2011. november 5-én elrendelt 20%-os létszámleépítés során igyekeztünk szakmai szem-pontokat érvényesíteni, de fejlesztésre még sokáig nem lesz mód. 2012. január 31-ével a 150/1992. (XI. 20.) kormányrendelet 12. § (4) bekezdése a 258/2011. (XII. 7.) kormányrendelet 25. §-a szerint módosult: a „kutatónapok” címén adható munkaidő-kedvezmény lehetősége 2012. január 1-jétől a közgyűjteményekben megszűnt, illetve a főhatóság munkáltatói jogkörbe helyezte a munka-helyen kívüli tudományos munka szabályozását.

Nagyobb volumenű, főként kollektív tudományos feladatokhoz keretet ad és némi anyagi támogatást nyújthat az OTKA, míg az intézményi publikációs lehetőségek forrását eddig elsősor-ban az NKA-pályázatok jelentették. Egyéni tudományos munkájuk részeként a művészettörténé-szek rendszeresen oktatnak; kutatásaikhoz ösztöndíjakat is igénybe vehetnek. A múzeum első-sorban a kiállítási tevékenységhez kapcsolódóan vesz részt nemzetközi programokban. Az alábbi-akban ezeket részletezzük.

## OTKA-programok a Magyar Nemzeti Galériában

*Török Gyöngyi:* Szárnyasoltárok a középkori Magyarországon. T 01827 (1995–1998)

*Zwiczl András:* Archaizáló és klasszicizáló tendenciák a magyar művészetben (1918–1928). A team tagjai: Kiss Beáta, Hessky Orsolya, Százados László, Zsákovics Ferenc. F 018444 (1995–1998, meghosszabbítva 1999-ig)

*Petrányi Zsolt:* A japanizmus Magyarországon. Munkatársak: Gábor Zsuzsa, Szücs György. T 018450 (1995–1998)

*Kovács Éva–Takács Imre:* Középkori magyar királyok emlékei. T 018551 (1995–1998)

*Buzási Enikő:* Mátyási Ádám (1673–1757) monográfiája. T 018300 (1995–1997)

*Csernitsky Mária:* Rippl-Rónai József életmű-katalógusa. Munkatársak: Földi Eszter, Csenkey Éva. T 22292 (1997–2000; eredménytelenül zárult)

*Kopócsy Anna:* A Képzőművészek Új Társasága 1924–1943. Munkatársak: Róka Enikő, Zsákovics Ferenc. F 026298 (1998–2001)

*Gergely Mariann:* Rippl-Rónai József levelezése. Forráskutatás és kiadásra előkészítés. Munkatár-sak: Földes Mária, Pleszniv Edit. T 032018 (2000–2003)

*Nagy Ildikó:* A magyar historizmus 11 szobrászának oeuvre-katalógusa. T 034701 (2001–2004)

*Mikó Árpád:* Késő reneszánsz és barokk síremlékek Magyarországon (16–17. század). K 46699 (2004–2008)

*Buzási Enikő:* A 17. századi arisztokrata udvari kultúra formái Nádasdy Ferenc mecénatúrájának példáján. Források, tanulmányok. K 71982 (2007–2011/12)

## Részvétel más intézményekben folyó OTKA-kutatásokban

- Az angolszász művészettörténet-írás elmúlt 20 évének módszertani feldolgozása. Témavezető: Wessely Anna, külső tag: Zwickl András (1999–2002)
- A Képzőművészeti Főiskola plakátgyűjteményének feldolgozása. Bakos Katalin, Földi Eszter, Zsákovics Ferenc
- A Magyar Képzőművészeti Főiskola művészeti és könyvtári különgyűjteményeinek feltárása, rendszerezése, tudományos igényű feldolgozása és bemutatása II. Résztvevők: Bakos Katalin, Gosztonyi Ferenc, Katona Júlia, Zsákovics Ferenc (2003–2006)
- A „népi kultúra” képeinek megszerkesztése Magyarországon 1850–1918. Néprajzi Múzeum. Témavezető: Hofer Tamás, közreműködő: Sinkó Katalin (2003–2006)
- A Mintarajztanoda geometriai és építészeti tárgyainak kutatása. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára, munkatárs: Katona Júlia (2004–2007)
- Jankovich Miklós gyűjteményei. Magyar Nemzeti Múzeum, munkatárs: Mikó Árpád (2005–2009)

## Egyéb nagy projektek

- Az MTA MKI-vel közös „Művészet a két világháború között” című, NKFP 5/0128/2002-es sz. pályázat (2002–2006). Részt vevő koordinátorok: Szücs György, Zwickl András. A hároméves, nemzetközi kitekintésű projektben az MNG dolgozói közül részt vettek: Bajkay Éva, Bakos Katalin, Boros Judit, Farkas Zsuzsa, Gergely Mariann, Plesznivy Edit, Róka Enikő, Tokai Gábor, Zsákovics Ferenc.
- Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában. 1387–1437.* Munkacsoport a Szépművészeti Múzeumban Takács Imre vezetésével nemzetközi kiállítás előkészítésére, amelynek tagja volt Poszler Györgyi (2003–2006).
- Az MTA MKI 19. századi kézikönyvének munkájában tanácsadóként, szerkesztőként és szerzőként vett/vesz részt Nagy Ildikó és Sinkó Katalin, Király Erzsébet és Róka Enikő (2008-tól).

## Ösztöndíjak

Többnyire hazai (MÖB), ritkábban külföldi forrásból több hónapos külföldi tanulmányúton vett részt Papp Szilárd (1996–1997), Király Erzsébet (1997), Róka Enikő (1997, 2002), Buzási Enikő (2000), Endrődi Gábor (2003), Mikó Árpád (2003), Szabó Lilla (2003, 2011–2012), Veszprémi Nóra (2011).

A Prague RSS (Research Support Scheme) pályázatán kétéves kutatási ösztöndíjat nyert Zwickl András, hároméveset Király Erzsébet 1996-ban és Szücs György 1999-ben.

Belföldi ösztöndíjak: Farkas Zsuzsa (Magyar Fotográfiai Múzeum, 1998), Zwickl András (MTA hároméves Bolyai János Kutatói Ösztöndíja, 2001), Gosztonyi Ferenc (Kállai Ernő műkritikusi ösztöndíj, 2002–2003), Katona Júlia (az NKA Iparművészeti Szakmai Kollégiumának ösztöndíja, 2004–2005).

## Oktatás

Munkatársaink rendszeresen oktattak és oktatnak az ELTE Művészettörténeti Intézetében és a Doktori Iskolán, a PPKE Művészettörténet Tanszékén, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen; félévenként 6–12 fő összesen kb. 200 órát, részben a Galériában (elsősorban: Bajkay Éva, Zwickl András, Endrődi Gábor, Török Gyöngyi). Különféle szintű disszertációk konzultációjában, bírálatában és védésén is részt vesznek évente legalább négyen. A fenti munkához alkalmanként csatlakoznak a felkérésre tartott múzeumi gyakorlatok, prezentációk, az alsóbb fokú tanfolyamok számára nyújtott szolgáltatások (például becsüstanfolyamok, saját tárlatvezető-kurzusaink). 2011-ben az MNG 12 munkatársa 504 tanóraban oktatott.

A fent felsorolt oktatási intézményeknél szélesebb körből – külföldről is – érkeznek diákok hosszabb-rövidebb szakmai gyakorlatra, akiket a megfelelő osztályokon foglalkoztatunk, kutatómunkájukat a későbbiekben is segítjük.

## Publikációk

### Évkönyv

A múzeum önálló kiadványai sorozatokat alkotnak („A MNG kiadványai”), de maga a periodikumnak számító *Annales (A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve)* nem jelenik meg rendszeresen (a tárgyalt időszakban 4 kötetet adtunk ki). Összevont számokkal igyekszünk lefedni több évet; a terjedelmet és a megjelenés idejét a szakmai mondanivaló, valamint a Galéria alkotói és kiadói kapacitása határozza meg. Mivel eredetileg könyvtári cserére szánták, alapvetően idegen nyelvű; ez alól újabban többféle meggondolásból teszünk kivételt.

### Intézménytörténet

Az *Annales* 2008-as különszámaként jelent meg Sinkó Katalin műve 2009-ben: *Nemzeti képtár. „Emlékezet és történelem között”*. Angol nyelvű összefoglalását cikk formájában közölte a 2005–2007-es, jubileumi évkönyv 2008-ban.

### Kiállítási katalógusok

A legfontosabb kiadványsorozat a kiállítási katalógusoké, amelyek többsége éppen a tárgyalt időszaktól kezdve (közvetlen előzmény: *Pannonia regia*, szerk. Mikó Árpád és Takács Imre, 1994; *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*, szerk. Sinkó Katalin, 1995) tudományos igényű: a tanulmányok és a műtárgyjegyzék egyaránt apparátussal ellátott, és lehetőleg idegen nyelvű szövegeket is tartalmaz. A kiállítási katalógusokból válogatás szerepel Róka Enikő összefoglalójában (lásd a 6. mellékletet), a többi kiadványt felsorolja Buzási Enikő jegyzéke (lásd a 4. mellékletet).

### Szakkatalógusok

A gyűjteményi szakkatalógusok előállítása alapvető múzeumi igény, az MNG-ben Mojzer Miklós kezdeményezte. Ennek megfelelően jelenleg is csak a Régi Magyar Gyűjteményben folyik ilyen célú feldolgozó munka – restaurátori közreműködéssel –, a tervezett kötetekből eddig egy jelent meg (Tóth Sándoré 2010-ben). Alapos, bibliográfiával bővített számítógépes adatbázisa van a Jelenkori Gyűjteménynek, a többi, nagyon sok műtárgyat számláló részleg (XIX–XX. századi gyűjtemények) elsősorban a monografikus kiállítások során jutott el bizonyos életmű-



vek szakkatalógus igényű feldolgozásáig. A teljes múzeumi gyűjtemény digitális adatrögzítése a MuseumPlus nevű rendszerben zajlik, az alapadatok felvétele két gyűjtemény kivételével már komplett (50 040 tétel), a bővítés és főként a fotók hozzárendelése folyamatos.

#### *Forráskiadványok*

A gyűjtemény jellege és kiváltképpen a saját archívum és ereklyetár léte (Adattár) kedvez a művészettörténeti forráskiadványok megjelentetésének. A művészdokumentumok közül eddig Mednyánszky László naplói (közreadta Bardoly István és Markója Csilla, 2005) és Ferenczy Károly levelei (Boros Judit, Kissné Budai Rita) jelentek meg önálló kötetben az MNG kiadásában. Munkában van Rippl-Rónai és Munkácsy levelezésének kiadásra történő előkészítése. Intézménytörténeti forrásokkal dolgozott Sinkó Katalin 2009-es kötete, és a Művészeti Alap hasonló feldolgozását végzi jelenleg Horváth György.

#### *Egyéni publikációs tevékenység*

Valamennyi művészettörténész végez saját munkatervet, esetleg más intézmény által kezdeményezett tudományos kutatómunkát. Ezek a programok szerencsés esetben egybeesnek az MNG munkatervével, vagy csatlakoztathatók valamely nagyobb kampányfeladathoz (ilyen volt például a 2008-as reneszánsz év vagy a „Felemelő század” című témaév). A publikációk egy részét felveszik a saját kiadványok, többít a szakmai folyóiratok, tanulmánykötetek, hazai és külföldi társintézmények katalógusai. A tárgyalt évkör nagyobbik részében évi 50–60 közé esett a megjelent tanulmányok száma (évi 2–3 önálló könyv mellett), legutóbb azonban áttértünk a tudományos lexikonszócikkek és katalógustételek egyenkénti számbavételére, így az eredmény meghaladja a 100-at, és jobban megfelel a főhatóság elvárásainak. Ezen felül végeznek a tudományos munkatársak rendszeres ismeretterjesztő tevékenységet.

Hagyományosan a Magyar Nemzeti Galériában történik a *Művészettörténeti Értesítő* című folyóirat szerkesztése, melyet MTA-támogatással az Akadémiai Kiadó ad ki évente két füzetben (összesen 360 oldalon; szerk. Mojzer Miklós 1998-ig, majd Jávor Anna, Mikó Árpád).

## Kiállítások

Az évi 4–12 kisebb-nagyobb (részben vendég-) kiállításból tudományos jelentősége miatt kiemelkedő az alábbi 21.

*Nagybánya művészete.* Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából.

1996. március 14.–november 3. Rendezte: Csorba Géza, Szücs György

*„Magnificat anima mea Dominum” MS mester Vizitáció-képe és egykori selmezbányai főoltára.* 1997.

március 14.–május 25. Rendezte: Mikó Árpád, Poszler Györgyi

*Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása.* 1998. március 12.–szeptember 20. Rendezte: Bernáth Mária, Földes Mária, Pleszniv Edit

*Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon.* 2000. március 17.–október 15. Kurátorok: Sinkó Katalin, Mikó Árpád

*Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928.* 2001. szeptember 27.–2002. január 27. Kurátor: Zwickl András

*Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei.* 2002. november 28.–2003. február 16. Kurátor: Mikó Árpád

- Európa fejedelmi udvaraiban. Mátyási Ádám.* 2003. március 14.–augusztus 31. Kurátor: Buzási Enikő  
*Mednyánszky László.* 2003. október 14.–2004. február 15. Kurátorok: Bakó Zsuzsanna, Hessky Orsolya, Markója Csilla  
*MODERNizmusok. Európai grafika 1900–1930.* A stuttgarti Staatsgalerie és a Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményének közös kiállítása a budapesti Szépművészeti Múzeum közreműködésével, 2004. június 18.–szeptember 12. Kurátorok: Bakos Katalin, Róka Enikő, Ulrike Gauss (Staatsgalerie, Stuttgart)  
*A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben.* 2004. október 14.–2005. február 6. Kurátor: Imre Györgyi  
*Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914.* 2006. március 22.–2006. augusztus 20. Kurátor: Passuth Krisztina, Szücs György  
*Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása.* 2007. október 18.–2008. február 24. Kurátorok: Gergely Mariann és Pleszniv Edit  
*Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem”.* A szentpétervári Ermitázs és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása. 2007. december 14.–2008. március 23. Kurátor: Róka Enikő  
*Mátyás király öröksége – Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század).* 2008. március 28.–2008. augusztus 24. Kurátor: Mikó Árpád  
*A Művészház 1909–1914 – Modern kiállítások Budapesten.* 2009. március 27.–július 26. Kurátor: Zwickl András  
*Borsos József festő és fotográfus (1821–1883).* 2009. június 19.–október 25. Kurátorok: Békefi Eszter, Farkas Zsuzsanna, Veszprémi Nóra  
*München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850 és 1914 között.* 2009. október 2.–2010. január 10. Kurátorok: Hessky Orsolya, Bakó Zsuzsanna  
*Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch és Josef Winterhalter.* 2009. november 20.–2010. február 28. Kurátorok: Jávora Anna, Boda Zsuzsanna  
*XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép.* 2010. november 5.–2011. április 3. Kurátorok: Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra  
*Markó Károly és köre. Mítosztól a képig.* 2011. május 6.–2011. november 1. Kurátorok: Hessky Orsolya, Bellák Gábor, Dragon Zoltán  
*Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása.* 2011. november 30.–2012. május 27. Kurátorok: Boros Judit és Pleszniv Edit

## Díjak

Az MNG kiállításai közül az MTA Művészettörténeti Bizottsága Opus Mirabile díját első helyezettként nyerte el 6, osztatlan helyezést kapott (2006 után) 7, második díjat kapott 3 (közte: Székely Bertalan, 1999). Négy kiállítás nyert minisztériumi Nívódíjat.

## Nemzetközi projektek

- Künstlerkolonien in Europa.* Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg – konferenciák, kiállítás, katalógus, 2000–2002 (Klaus Pese, Zwickl András, Szücs György)  
*Modernizmusok – Modernismen 1900–1930,* Budapest MNG – Stuttgart, Staatsgalerie, közös kiállítás és katalógus, 2004–2005 (Bakos Katalin, Róka Enikő, Ulrike Gauss)

*Botschaft der Farben, Formen und Ideen. „Mögen Maulbertschs hervorragende Werke ihr Land beschützen“.* A szombathelyi Maulbertsch-főoltárkép restaurálása és kapcsolódó kutatások a brnói Moravská galerie Culture 2000-pályázatának keretében, 2004–2005 (Zora Wörgötter, Jávor Anna)

*Die Kraftprobe.* Haus der Kunst, München – konferenciák, kiállítás, katalógus, 2006–2008 / München magyarul. Kiállítás, katalógus, nemzetközi konferencia, MNG 2009–2010 (Walter Grasskamp, Hessky Orsolya, Bakó Zsuzsanna)

*Europa Jagellonica* – nemzetközi kiállítássorozat tudományos kiadványokkal, korábbi közös kutatási program eredményeképpen. Helyszínek: Kutná Horá, Potsdam, Varsó 2012–2013 – később önálló kiállítással Budapest, Magyar Nemzeti Galéria és BTM (2015). Koordinátor: Geisteswissenschaftliches Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, Lipcse (Jiří Fajt, Mikó Árpád, Poszler Györgyi)

*Rendszerez intézményközi kapcsolatok*

Bratislava, Slovenská národná galéria; Csíkszereda, Csíki Székely Múzeum; Dijon, Musée des beaux-arts; Namur, Musée provincial Félicien Rops; Stuttgart, Staatsgalerie; Brno, Moravská galerie

*Nemzetközi szervezetek, intézményi és egyéni tagság (4 szervezet, 16 tag)*

ICOM, ICFA (Képzőművészeti gyűjtemények), ISEC (18. századi kutatások), AICA (műkritikusok) szervezetének a Galéria 16 munkatársa tagja.

*Jelentősebb kiállítások külföldön*

Saint-Germain-en-Laye, Brüsszel, Frankfurt: *Rippl-Rónai*, 1998–1999

Párizs, Hôtel de Ville: *Lumières Magyares*, 2001

Stuttgart, Staatsgalerie: *Modernismen, 1900–1930*, 2004–2005

Bécs, Oberes Belvedere: *Mednyánszky*, 2004

Céret, Le Château-Cambrésis, Dijon: *Fauves hongrois*, 2008–2009

Namur, Musée Félicien Rops: *Zichy–Doré*, 2009

## Szakmai és tudományos közélet

12 minősített kutatónk tagja az MTA Köztestületének, közülük négyet beválasztottak az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottságába (az alelnök, továbbá az MTA Közgyűlése doktor-képviselőinek egyike Jávor Anna). Mikó Árpád a Művelődéstörténeti Bizottságnak is tagja. Akkreditációs Bizottságok (MAB: Mikó Árpád, Múzeumi Akkreditációs Bizottság: Jávor Anna), OTKAszűrik és Kollégium (Buzási Enikő, Bakos Katalin, Jávor Anna, Gergely Mariann), MÖB (Nagy Ildikó, Dévényi István), NKA kuratóriumi tagság és kuratóriumi elnökség (Bereczky Lóránd, Zwickl András), MTA Bolyai Ösztöndíj kuratóriumi tagság (Mikó Árpád) mellett a KJT (Kulturális Javak Tanácsa) és a HENT (Hamisítás Elleni Nemzeti Testület) tudományos felkészültséget igénylő munkájában vesz részt az MNG művészettörténésze (Király Erzsébet – a KJT-ben legújabbban a KÖH-öt képviseli, mivel az MNG delegátusa megszűnt).

Az intézmény felső vezetésében a gyűjteményi igazgató felel a tudományos munkáért (Jávor Anna, 1993–2012). A feladatok közvetlen irányítója a tudományos titkár (1994–2003: Nagy Ildikó, 2004–2009: Szücs György, 2009-től: Róka Enikő; egyúttal a Szerkesztőség vezetője), akit ajánlásával segít az aktív kutatókból álló, 9 tagú Tudományos Kollégium.

Takács Imre

## Az Iparművészeti Múzeum

Az Iparművészeti Múzeum az iparművészet történetének és – a szervezetéhez tartozó ázsiai gyűjtemények révén – az orientalisztika (többek között) művészettörténeti vonatkozásainak vezető kutatóhelye. A művészettörténész végzettséggel rendelkező munkatársak tevékenysége a gyűjtemények mellett kiterjed a könyvtárra és a múzeumpedagógiai csoportra, valamint jelentős hányadot képvisel ez a szakértelem a múzeum vezetésében is. A múzeum speciális helyzetéből következően (épülete jelenleg nem alkalmas a teljes gyűjtemény átfogó, állandó bemutatására) az országos múzeumok között a legintenzívebb időszak kiállítási programot bonyolította részben saját gyűjteményeinek kiemelt egységeivel, részben a kortárs iparművészet csoportjainak és irányzatainak reprezentálásával. Ezzel függ össze a vizsgált időszakban az időszaki bemutatók óriási mennyisége. A tárgyalt időszak kezdetén a múzeum még folytatta az iparművészet nagy stíluskorszakait bemutató, a múzeumi hagyományba illeszkedő stílustörténeti vállalkozását; hamarosan azonban koncepcióváltás révén a hazai produkciót és az alkotókat bemutató kiállítóhely-jelleg jutott érvényre. 2006-tól kezdve ezt – a gyűjtemények anyagára és a házban folyó tudományos produkcióra támaszkodó – erősebb történeti, anyagfeltáró metodika váltotta fel. Az új működési koncepció a fenyegető állapotú műemléképület megmentése és a rekonstrukció utáni teljes körű gyűjteménybemutatói tervek prioritása révén fokozatosan jut érvényre.

A Partage Plus – az európai szecessziós örökség leltározása és digitalizációja – angol kezdeményezésű, 27 európai intézményre kiterjedő, az Európai Unió által támogatott nagy nemzetközi program koordinálásában az IM meghatározó szerepet játszik – 2012-től.

Az IM 1975 és 2007 között rendezett kiállításainak jegyzéke (Pataki Judit és Jékely Zsombor összeállítása) letölthető a múzeum honlapjáról (<http://www.imm.hu/hu/exhibits/view/177#&panel1-1>); a 2007-től rendezett kiállításokat lásd ugyanitt a „Kiállítások, programok” / „Korábbi kiállítások” menüpontban.

Mikó Árpád

## A művészettörténet-írás helyzete a Magyar Nemzeti Múzeumban

A Magyar Nemzeti Múzeum nevét, presztízsét tekintve a hazai múzeumok között még ma is az első. Művészeti gyűjteményeinek súlyát tekintve már kevésbé tartozik az első közé, mert a harmincas évekbeli „profil tisztítás” (az úgynevezett lex Hóman) végrehajtása óta a hazai képzőművészet krémje kikerült a falai közül, és az iparművészeti alkotások jó része – olykor kevésbé érthető logika szerint – ugyanígy járt. Gyűjteményeinek többszöri átstrukturálása, átalakulása automatikusan vont maga után a tudományos kutatások beszűkülését, egytémájúvá válását, kutatói apparátusának intellektuális elszegényedését. Ezen a legutóbbi átszervezés, az úgynevezett „tárasítás” sem tudott segíteni. Ma (2012) a Nemzeti Múzeum *par excellence* képzőművészeti anyaga, a festmények, metszetek, szobrok a Történeti Képcsarnokban találhatóak, az ötvös- és kerámiatárgyak, textilmunkák pedig a Történeti Tár és a Régészeti Tár vonatkozó gyűjteményeiben. (Az Éremtár érintetlenül maradt a legújabb átszervezés után is, de a numizmatika határeset.) A Nemzeti Múzeum óriási tárgyanagát ma elsősorban történeti dokumentumokként kezelik; tudományos személynézetének ennek megfelelően szelektálódott és szocializálódott az évtizedek folyamán. Mivel a múzeum ásatási joggal rendelkezik az egész ország területére, a régészeti kutatásoknak az intézmény fontos bázisa maradt. Régészekből a múzeum a vizsgált időszakban jól állt.

Művészettörténészekből már kevésbé. Szinte véletlenszerű az előfordulásuk, a Történeti Képcsarnok kivételével. Itt a vizsgált időszakban 2 vagy 3 művészettörténész látta el a gyűjteménnyel kapcsolatos adminisztratív feladatokat. A gyűjteményhez praktikusán 2002-ben csatolták a Legújabb kori Történeti (volt Munkásmozgalmi) Múzeum képzőművészeti osztályát, amely kitűnő modern alkotásokat is őrzött. A „tárasítás” során a Képcsarnokot szervezetileg összevonták a Történeti Fényképtárral (ahol nincs művészettörténész), de az anyag rendjét szerencsére ez nem érintette. Sőt a múzeumépület rekonstrukciója során a gyűjtemény új helyre került, és sokkal jobb körülmények közé jutott. A kutatás könnyebbé vált.

A vizsgált időszakban 2-3 művészettörténész dolgozott az Ötvösgyűjteményben, amelynek anyagát korábban két osztályon – a Középkorin és az Újkorin – megosztva őrizték. (Az összefésülés és az új raktári rend kialakítása itt nem könnyítette meg lényegesen a kutatási feltételeket.) A kerámia- és üveganyaggal (valamint a dohányzástörténeti és a játékgyűjteménnyel) egy művészettörténész foglalkozik, a textilgyűjteménnyel úgyszintén. Ez összesen 5-6 művészettörténészt jelent. Jelenleg (2012) művészettörténészből szerzett PhD fokozata három kollégának van, közülük ketten tagjai az MTA köztestületének is. Többen aktív tagjai az ICOM-nak is. Az egyéni teljesítményeket jól mutatja, hogy az MNM művészettörténészei komoly szereplői a Magyar Nemzeti Galéria vagy az Iparművészeti Múzeum nagy kiállításainak, szerzői e kiállítások tudományos katalógusainak. Ugyancsak egyéni teljesítmény, hogy a múzeum nem túl nagyszámú OTKA-programjaiban kettő is művészettörténeti súlypontú lett (Jankovich Miklós; Habánok); az MNM kutatói részt vesznek más intézmények OTKA-programjaiban is.



A Nemzeti Múzeum művészettörténeti publikációi tudományunk erősen szegregált helyzetének megfelelően alakulnak. A munkatársak részben az intézmény saját kiadványaiban jelentetik meg közleményeiket (a *Folia Historica*-ban, illetve kiállítási katalógusokban), részben más fórumokon: a különféle szakmai folyóiratokban, konferencia-kiadványokban, emlékkönyvekben, más múzeumok kiállítási katalógusaiban stb. Megjelent az Ötvösgyűjtemény közép- és kora újkori egyházi tárgyainak szakkatalógusa (H. Kolba, Judit: *Liturgische Goldschmiedearbeiten im Ungarischen Nationalmuseum*. Budapest, 2004). 2002-ben kiadták a 200 éves MNM történetét összefoglaló monumentális kötetet, amelyet részben művészettörténészek írtak (*A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*. Szerk. Pintér János. Budapest, 2002).

Meg kell emlékezni arról is, hogy a múzeum nem művészettörténeti kiadványaiban is sok a művészettörténeti hozadék. Ilyen mindenekelőtt a múzeum nemzetközi jelentőségű turkológiai műhelye, amely két kiadványt is szentelt az oszmán művészet magyarországi hatása vizsgálatának a kora újkortól a 19. századig (*Turkish Flowers. Studies on Ottoman Art in Hungary*. Ed. Gerelyes, Ibolya. Budapest, 2005. *A hódoltság régészeti kutatása*. Szerk. Gerelyes Ibolya–Kovács Gyöngyi. Budapest, 2002. [Opuscula Hungarica, III.]), s amely kitűnő kiállítást is szervezett ugyanabból a témából (*Zsolnay: Egy ismeretlen orientalista*. Szerk. Gerelyes Ibolya–Kovács Orsolya. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 1999. [Zsolnay M. keleti kerámiagyűjteménye.]).

## Jelentősebb időszaki kiállítások

Művészettörténeti eredményeket is felvonultató katalógussal (részben a Magyar Nemzeti Múzeum épületében):

*Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie*. I–III. Szerk. Alfred WIECZOREK et al. Stuttgart, 2000.

*A szépség dicsérete. 16–17. századi magyar főúri öltözködés és kultúra*. Szerk. Kiss Erika–TOMPOS Lilla–RIDOVICS Anna. Budapest, 2001.

*Bayern – Ungarn. Tausend Jahre / Bajorország és Magyarország 1000 éve*. Szerk. Wolfgang JAHN–Christian LANKES–Wolfgang PETZ–Evamaria BROCKHOFF. Augsburg, 2001. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43/2001.)

*A magyar kereszténység ezer éve*. Szerk. CSÉFALVAY Pál. Budapest, 2002.

*Geschichten in Gold / Ékes krónika*. Szerk. GERELYES Ibolya, vál. KISS Erika. Pforzheim, Schmuckmuseum / Budapest, 2003.

*A Celebration of Hungarian Gold und Silver*. Ed. Erika Kiss. Gilbert Collection, [London], 2004.

*Múzeum-Körút. Válogatás 150 év magyar festészetéből. KogArt a Nemzeti Múzeumban*. Vál. SZABÓ László. Budapest, 2006.

*A szépség óhajítása. Öltözködés-kultúra az 1700–1815 közötti Magyarországon*. Szerk. TOMPOS Lilla. Budapest, 2008.

*Családi ezüst. Asztali ezüstök a 18–19. századból*. Szerk. KISS Erika. Budapest, 2008. (Rejtett Ritkaságaink, 4.)

*Reneszánsz látványtár. Virtuális utazás a múltba*. Szerk. BUZÁS Gergely–OROSZ Krisztina–VASÁROS Zsolt. Budapest, 2009.

*Királylányok messzi földről. Katalónia és Magyarország a középkorban*. Szerk. Ramon SAROBE–TÓTH Csaba. Budapest, 2009.

A Magyar Nemzeti Múzeumnak 1996 és 2011 között három vidéki filiája volt: az esztergomi Vármúzeum, a visegrádi Mátyás Király Múzeum és a sárospataki Rákóczi Múzeum. Mindenütt vannak olyan múzeumi kiadványok, amelyekben sok művészettörténeti anyag található. Ilyenek például:

*Erdély és Patak fejedelemasszonya – Lorántffy Zsuzsanna.* I–II. Szerk. TAMÁS Edit. Sárospatak, 2000.

FELD István: *XVI. századi kastélyok Északkelet-Magyarországon.* Sárospatak, 2000.

BUZÁS Gergely–RÉTI Mária–SZÖNYI Endre: *Giovanni Dalmata Herkules-kútja a visegrádi királyi palotában.* Visegrád, 2001.

DÉTSZY Mihály: *Sárospatak vára.* Sárospatak, 2002.

*Az esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa.* Szerk. BUZÁS Gergely–TOLNAI Gergely. Esztergom, 2004. (Az Esztergomi Vármúzeum füzetek, 2.)

IVÁN László: *A visegrádi vár története a kezdetektől 1685-ig.* Visegrád, 2004.

*A reneszánsz másodvirágzása a Perényiek és a Rákócziak korában.* Szerk. n. Sárospatak, 2008.

MÉSZÁROS Orsolya: *A késő középkori Visegrád város története és helyrajza.* Visegrád, 2009.

*A visegrádi királyi palota.* Szerk. BUZÁS Gergely–OROSZ Krisztina. Budapest, 2010.

Farbaky Péter

# A Budapesti Történeti Múzeum

## Általános helyzet

A Budapesti Történeti Múzeum a közgyűjteményi intézethálózatban sajátos pozícióval rendelkezik, amely kialakulásával, történetével függ össze. A 19. század végére visszanyúló megalapítása két szálon futott: az egyik az Aquincumi Múzeum (megnyílt 1894), amely a római kori ásatásokra és leleteinek bemutatására jött létre, a másik a fejlődő, de egyúttal a modernizáció következtében sok értékét is elvesztő főváros „régiségeket” kimentő gyűjteménye, amelynek (újkori) emlékeit a Fővárosi Múzeum gyűjti (megalakulása: 1907). A harmadik korszak, a középkor kutatása kapcsolódott be legkésőbb: 1931-ben kezdődtek Garády Sándor középkori régészeti feltárásai, s egy évvel később nyílt meg a Halászbástyában a Középkori Köemléktár. A Fővárosi Képtár 1933-ban jött létre. Ezek az alkotórészek egyre inkább integrálódtak, mai nevét a BTM 1951-ben kapta.

A II. világháború után indult el a BTM legnagyobb, a középkori királyi palota feltárását célzó ásatása, Gerevich László vezetésével (később Zolnay László folytatta, az ő nevéhez fűződik a nevezetes szoborlelet, 1974), amelynek feldolgozása, az itt kinevelődött szakemberek jelentősen hozzájárultak a magyar középkorkutatás módszertanának kialakításához, amely mind régészeti, mind művészettörténeti, mind történeti szempontból kiemelkedő jelentőségű. A BTM ezenkívül a Várnegyedben máshol is dolgozott és dolgozik (például Szent György tér, a II. világháború utáni lakóházkutatások), sőt az egész főváros területén a régészeti ásatások jogosultja. Ez a városi régészet témakörébe tartozik. Ugyancsak a BTM és Gerevich László kezdeményezte a *Budapest története* könyvsorozat létrehozását. A múzeum középkori osztálya és központi egységei 1967-ben a Budavári Palota „E” épületébe költöztek. A BTM ma is három helyszínen működik: a palota mellett az újkori két osztály a Kiscelli Múzeumban – a Schmidt Miksa által a fővárosra hagyományozott egykori trinitárius kolostor barokk épületében –, az ős- és népvándorlaskori, valamint az ókori osztály pedig Aquincumban, a római ásatási területen.

2011-ben csatolták a BTM-hez a Budapest Galériát, amelynek tevékenysége három fő területre terjed ki: a főváros köztéri szobrainak és emlékműveinek gondozása, elhelyezése; 10 európai várossal rendszeresen működő művészcsere, valamint kortárs kiállítások rendezése. Az utóbbi szektor jelentősen bővült 2013 novemberében, amikor a Szabadsajtó úti kiállítóterem helyett megkaptuk a most megnyílt Bálna Budapest kulturális és kereskedelmi központ nagy kiállítóterét, amely Új Budapest Galéria néven működik, és ahol szintén kortárs művészeti kiállítások kapnak helyet.

Természetesen az idők folyamán változott az egyes múzeumrészek profilja, azok egymás közötti viszonya. Ma is igen széles spektrumot fog át a múzeum tevékenysége, működése többféle diszciplínára terjed ki: a régészet, várostörténet mellett a fővárosra vonatkozó képzőművészeti anyag és Budapest mecénássága révén vásárolt műtárgyak gyűjteménye is megtalálható az intézményben. Emiatt sok régész és számos történész dolgozik a BTM-ben, ugyanakkor elsősorban a művészeti és újkori várostörténeti gyűjtemények miatt (Kiscelli Múzeum: Újkori Várostörténeti Osztály és Fővárosi Képtár) muzeológusként több művészettörténész is.

A Vármúzeumban 1995-ben megnyílt az újkori, 1998-ban az újjárendezett középkori állandó kiállítás. Mindezek a materiális elöregedés és szemléleti változások miatt elavultak. 1993-ban a Kiscelli Múzeumban, 1997-ben az Aquincumi Múzeumban, 2011–2012-ben pedig a Vármúzeumban is új állandó kiállítások, illetve kiállításrészek jöttek létre (lásd alább a részletes kiállítási listát).

A BTM-ben természetes a különféle végzettségű szakemberek együttműködése. Az időszaki kiállítások rendezésében meghatározó a művészettörténészek szerepe, a kimondottan művészeti kiállítások mellett az elmúlt években rendezett történeti kiállításokban is jelentős volt hozzájárulásuk. Több olyan kiállításra is sor került, amelyek erős történeti megalapozottságúak voltak, a főszerepet mégis a műtárgyak játszották. Ezek közt említhetjük a *Habsburg Mária* (2005) és a *Hunyadi Mátyás, a király* (2008) című kiállításokat, amelyek karaktere nem idegen a hazai és az európai gyakorlattól sem, egy bizonyos értelemben párhuzamként akár a BTM-ben 1987-ben rendezett Zsigmond-, illetve a Szépművészeti Múzeum Zsigmond-kiállítását (Budapest, Luxemburg, 2006), akár a Merész Károly-kiállítást (Bern, Bruges, Bécs, 2009/2010) is említhetjük.

Két BTM-es kiállítást: a kiscelli 2004-es *Mariazell és Magyarország* és a vármúzeumi *Hunyadi Mátyás, a király*-kiállítást, valamint katalógusukat az MTA Művészettörténeti Bizottsága Opus Mirabile díjjal tüntetett ki.

A BTM-ben többször készült kiállítás nemzetközi együttműködésben. Ezek sorában említhetjük például a *Zeit des Aufbruchs*-kiállítás bécsi, majd budapesti, végül szentpétervári bemutatását. Több kiállítás került külföldre (például a Szent György tér-kiállítás Zágrábba). A múzeum jelenleg is több nemzetközi projektben vesz részt, így például a lipcsei GWZO Jagelló-kiállítási sorozatában. 2013-ban a firenzei Museo di San Marcoval közösen valósítottuk meg Firenzében a *Mattia Corvino e Firenze* című nagyszabású nemzetközi kiállítást, valamint a kassai Kelet-Szlovákiai Múzeumban a *Párhuzamos történetek – Főváros és régiócentrum a 19. század második felében* című kiállítást, amely Budapest és Kassa korszakbéli építészetét hasonlítja össze.

## Személyi adottságok

A művészettörténészek száma a BTM-ben általában 10 fő körül ingadozik (2011-től a Budapest Galéria művészettörténészeivel emelkedett 13-ra).

Az eddigi legnagyobb létszámleépítést a BTM 2007-ben volt kénytelen végrehajtani: ekkor mintegy 20%-os létszámcsökkentésre került sor, ez többek között a teremőröket és több osztályt, például a restauratori és az újkori várostörténeti osztályt is súlyosan érintette. 2011-ben szintén jelentős költségelvonás érte a múzeumot.

## A gyűjtemények művészettörténész custosai

Művészettörténészek a custosai a múzeum több fontos gyűjteményének is. Ezek a Fővárosi Képtárban a Festészeti Gyűjtemény (korábban Sasvári Edit, jelenleg Simon Magdolna), a Grafikai Gyűjtemény (Mattyasovszky Zsolnay Péter, újabban B. Nagy Anikó), a Metszetgyűjtemény (B. Nagy Anikó), a Szoborgyűjtemény (Fitz Péter), illetve a Kiscelli Múzeum / Újkori Várostörténeti Osztályon az Építészeti Gyűjtemény (Branczik Márta), a Bútor, Óra- és Schmidt-gyűjtemény (Rostás Péter), a Textilgyűjtemény, a Zászlógyűjtemény, és az Üveg- és Kerámiagyűjtemény (Simonovics Ildikó).

Az utóbbi évek létszámcsökkenései egyre nehezebbé teszik a múzeumi munkát, ugyanis a gyűjteményvezető muzeológusoknak egyre többféle munkát kell végezniük (a két újkori osztálynak csak egy-egy ezt segítő műtárgykezelője van), a gyűjtemény állagvédelmi, raktározási és restaurálási és gyarapítási problémáival, a saját kiállításokkal és műtárgykölcsönzésekkel, a külső kutatókkal kell foglalkoznia, és csak ezek után tud(na) egyáltalán a tudományos munkára, a gyűjtemény feldolgozására koncentrálni.

A gyűjteménygyarapítás vételi része az anyagiak hiánya miatt sajnos egyre kisebb mértékű, de próbálunk más módon új tárgyakhoz jutni. Az elmúlt években volt példa a kortárs dokumentumok gyűjtésére (például az úgynevezett MADOK-programban) éppúgy, mint a VIII. kerület lebontott épületei néhány értékes részletének kimentésére is. Folyamatos a város változásainak vizuális megörökítésére és dokumentálása.

Revízióra került sor több gyűjteményben is az elmúlt években (például Fővárosi Képtár Festészeti Gyűjtemény; Újkori Várostartörténeti Osztály, bútór- és Schmidt-gyűjtemény, textilgyűjtemény). Több gyűjtemény digitalizálása folyik jelenleg is (például Újkori Várostartörténeti Osztály, Építészeti Gyűjtemény, fotógyűjtemény, plakátgyűjtemény). A Fővárosi Képtár és az Újkori Várostartörténeti Osztály több gyűjteményében működik a digitális műtárgynyilvántartás.

## Művészettörténészek a BTM vezetésében

A két főigazgató-helyettes közül az egyik felelős a BTM kiállításaiért, valamint hozzá tartoznak az újkori gyűjtemények és a restaurátorosztály. A BTM vezetésében fontos szerephez jutottak főigazgató-helyettesként a művészettörténészek, így F. Dózsa Katalin (1994–2004), Basics Beatrix (2004–2010), Farbaky Péter (2010-től). A Fővárosi Képtár igazgatója 1994-től Fitz Péter, a Kiscelli Múzeum / Újkori Várostartörténeti Osztály korábbi vezetője Farbaky Péter volt (2001–2010), jelenleg (2010-től) Rostás Péter.

## A BTM-ben dolgozó művészettörténészek megjelent könyvei

A BTM-ben dolgozó művészettörténészek tudományos munkája egyrészt gyűjteményük feldolgozásával kapcsolatos, másrészt a kiállításokhoz kötődő katalógusokban ölt testet. Az elmúlt években számos publikáció jelent meg, amelyek nagy része a múzeumi munka eredménye. Ezek közül az alábbiakat említjük:

BRANCZIK Márta–DEMETER Zsuzsanna: *Budapesti építkezések állomásai. Stations of constructions of Budapest*. Budapest, BTM–Fekete Sas, 2007.

BRANCZIK Márta–KELLER Márkus: *Korszerű lakás 1960 – Az óbudai kísérlet*. [Az 56-os Intézettel közös kiadvány.] Budapest, 2011.

*Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Eds. FARBAKY, Péter–WALDMAN, Louis A. [Florence], Harvard University Press, 2011. (Villa I Tatti, 27.)

*Kortárs magyar művészeti lexikon*. I–III. Szerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001.

ROSTÁS Péter: *Mágnások lakberendezője. A Friedrich Otto Schmidt lakberendezőház története (1858–1918)*. Budapest, BTM–Geopen, 2010.



Öltöztessük föl az országot! *Divat és öltözködés a szocializmusban.* Szerk. SIMONOVICS Ildikó–VALUCH Tibor. Budapest, BTM–Argumentum, 2009.

ROSTÁS Péter: *Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon.* Budapest, BTM–Geopen, 2012.

Ezek mellett több kiállítási katalógus, kisebb kiállítási kiadvány, vezető, sok folyóiratban, illetve gyűjteményes kötetben megjelent tanulmány, katalógus- és lexikonszócikk jelzi a BTM művészettörténészeinek munkáját. Igen fontos muzeológiai feladat az állománykatalógusok megírása és publikálása, ezek között néhány digitálisan, illetve nyomtatott formában elkészült vagy készül (ezüstgyűjtemény, festészeti gyűjtemény; készül a kályhakatalógus). Sajnos ezek kiadásában a jelenleg egyre beszűkülő anyagi források jelentik a legfőbb akadályt.

## A műtárgyak megőrzése: műtárgyvédelem és restaurálások

A nem túlságosan jó raktározási helyzetben fontos elem, hogy elkészült Kiscellben az új tanulmányi bútorraktár. Sikertörténet a zászlógyűjtemény egy része, illetve a textilgyűjtemény és a fotógyűjtemény raktárának is részbeni rekonstrukciója. Sajnos jelenleg a minisztériumi műtárgyvédelmi pályázatok szünetelnek.

Az elmúlt években az NKA által kiírt restaurálási pályázatokon igen sokszor nyertünk, amely forrásokból több műtárgyunk restaurálása is megtörténhetett. Ezek egy része kiállításokkal kapcsolatos (legutóbb az *Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon* című kiállításra elkészült a kiscelli Arany Oroszlán patika 19. századi teljes bútorzatának restaurálása). Nem tudjuk, hogy az NKA recens átalakítása után milyen műtárgyvédelmi pénzügyi forrásokra számíthatnak a múzeumok.

A BTM restaurátorosztálya a múzeum teljes műtárgyállományával foglalkozik, és régészeti leleteit is gondozza. Ebből – sajnos csökkenő létszámban – néhány újkori restaurátor a Fővárosi Képtár és az Újkori Várostörténeti Osztály műtárgyaival foglalkozik, illetve segít az aktuális kiállítások létrehozásában: két papírestaurátor, egy bútorrestaurátor és egy festményrestaurátor. Sajnos a néhány évvel ezelőtti úgynevezett csoportos létszámcsoökkentéskor (2007) egy textil- és egy fémrestaurátor kollégát is kénytelen volt a múzeum elküldeni.

## Közzététel: kiállítások

Az állandó és az időszaki kiállítások nagy része is a BTM szakemberei munkája révén készült el. Néhány kiemelt – általában az NKA vagy a minisztérium által támogatott – kiállítás esetében került sor úgynevezett projektszemléletű megvalósításra, amikor a múzeumi stáb kiegészült külső kurátor kollégákkal. Ez történt például *Az áttörés kora*, a *Mariazell és Magyarország*, a *Habsburg Mária*, a *Hunyadi Mátyás, a király* és a *Kálvin hagyománya* című kiállítások esetében.

Elsősorban e kiállításoknál került sor külföldi szakemberek bevonására is, illetve néhány esetben a BTM-beli kiállítások külföldi bemutatására. (Párizs, Bécs, Szentpétervár, Pozsony, Zágráb, Betlér, Passau stb.).

## Jelentősebb kiállítások a Budapesti Történeti Múzeumban 2000 után

### Állandó kiállítások

#### 2003, Kiscelli Múzeum

*A Főváros régisége – Közterek és magánterek, 1780–1940. A BTM Kiscelli Múzeuma állandó kiállítása.*  
Rendezte: Erdei Gyöngyi–Rostás Péter. Kiállítási vezetője: szerk. ROSTÁS Péter–ERDEI Gyöngyi. Budapest, 2004. Angolul: *Antiquitates of the Capital – Public Spaces and Private Spaces, 1780–1940. Guide for the Permanent Exhibition of Kiscell Museum.* Eds. Péter ROSTÁS–Gyöngyi ERDEI. Budapest, 2007.

#### 2007, Aquincumi Múzeum

*Róma Aquincumban*, állandó kiállítás, 2007. szeptember 15–. Rendezte: Zsidi Paula.

#### 2011–2012, Vármúzeum

*Budapest – Fény és árnyék. A főváros 1000 éves története.* I. rész: 2011. szeptember 30.; II. rész: 2012. november 30. Rendezte: Perényi Roland–Végh András. Kiállítási vezetője: Budapest, 2012.

### Időszaki kiállítások

#### 2000, Vármúzeum

*A Budavári Királyi Palota évszázadai.* 2000. március 29.–2001. február 12. Rendezte: F. Dózsa Katalin. Katalógusa: *Tanulmányok Budapest múltjából*, XXIX. Szerk. F. DÓZSA Katalin–SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella. Budapest, 2001.

#### 2001, Kiscelli Múzeum

*Egy közép-európai vállalkozó Budapesten. Schmidt Miksa magyarországi tevékenysége és hagyatéka.* 2001. július–október. Rendezte: Kiss Éva. Katalógusa: szerk. HORÁNYI Éva–KISS Éva. Budapest, 2001.

#### 2001, Paris, Musée Carnavalet

*Un château pour un royaume. Histoire du château de Budapest.* 2001. június 15.–szeptember 16. Rendezte: Rosine Trogan–Földi-Dózsa Katalin. Katalógusa: red. Julie HOUIS. Paris, 2001.

#### 2001, Passau, Museum Moderner Kunst – Stiftung Wörlen

*Zeitbrücke. Ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts.* 2001. június 23.–augusztus 12. Rendezte: Mattyasovszky Zsolnay Péter. Katalógusa: Hg. Mária CZANIK–Uta SPIES. Budapest, 2001.

#### 2002, Vármúzeum

*A múlt rétegei. A budavári Szent György tér története.* 2002. március 29.–2003. február 24.; valamint Zágráb, Muzej grada Zagreba, 2003. Rendezte: Bencze Zoltán.

#### 2002, Millenniumi földalatti vasút

*Pesti építkezések állomásai.* 2002. október 4–. Rendezte: Branczik Márta–Demeter Zsuzsanna.

#### 2003, Bécs, Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach

*Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde.* Katalógusa: red. Katalin FÖLDI-DÓZSA–Marianne HERGOVICH. Milano–Wien, Skira–Kunsthistorisches Museum, 2003.

**2004, BTM–MNG–OSZK**

*Klimt, Schiele, Kokoschka / Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között, 1873–1920.* Kiállítások a BTM-ben: 2004. március 20.–szeptember 6.; az MNG-ben: 2004. március 20.–május 17.; az OSZK-ban: 2004. március 20.–szeptember 6.

Főrendező: F. Dózsa Katalin. Katalógusa: *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között, 1873–1920.* I–II. Szerk. F. DÓZSA Katalin. Budapest, 2004.

**2004, Kiscelli Múzeum**

*Mariazell és Magyarország – Egy zarándokhely emlékezete.* 2004. május 28.–szeptember 12. Rendezte: Farbaký Péter–Serfőző Szabolcs. Katalógusa: szerk. FARBAKÝ Péter–SERFŐZŐ Szabolcs, munkatárs PRÉKOPA Ágnes. Budapest, 2004. Németül: *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn.* Hg. Péter FARBAKÝ und Szabolcs SERFŐZŐ, Mitarbeiter Ágnes PRÉKOPA. Budapest, 2004.

**2005, Vármúzeum**

*Farkas István.* 2005. március 4.–május 9. Rendezte: S. Nagy Katalin–Mattyasovszky Zsolnay Péter. Katalógusa: *Farkas István festőművész gyűjteményes kiállítása.* Szerk. MATTYASOVSZKY ZSOLNAY Péter–S. NAGY Katalin. Budapest, 2005.; *István Farkas, Retrospective exhibition.* Ed. MATTYASOVSZKY ZSOLNAY, Péter–S. NAGY, Katalin. Budapest, 2005.

**2005, Vármúzeum**

*Pollack Mihály, 1775–1855.* 2005. június 10.–augusztus 30. Rendezte: Basics Beatrix. Katalógusa: szerk. BASICS Beatrix. Budapest, 2005.

**2005, Vármúzeum**

*Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531.* BTM: 2005. szeptember 30.–2006. január 9.; Pozsony, Slovenská národná galéria: 2006. február 2.–április 30. Rendezte: Réthelyi Orsolya. Katalógusa: szerk. RÉTHELYI Orsolya–F. ROMHÁNYI Beatrix–SPEKNER Enikő–VÉGH András. Budapest, 2005. Angolul: *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521–1531.* Budapest, 2005. Eds. RÉTHELYI, Orsolya–F. ROMHÁNYI, Beatrix–SPEKNER, Enikő–VÉGH, András. Budapest, 2005. A hozzá kapcsolódó, BTM-ben rendezett konferencia kötete: *Maria von Ungarn, eine europäische Persönlichkeit zu Anbruch der Neuzeit.* Eds. Martina FUCHS–Orsolya RÉTHELYI. Münster, Aschendorff, 2007. (Geschichte in der Epoche Karls V., 8.)

**2006, Vármúzeum**

*Andrássy Dénes, egy műpártoló és műkedvelő arisztokrata. 1835–1913.* 2006. május 12.–augusztus 21. Rendezte: Basics Beatrix. Katalógusa: szerk. BASICS Beatrix. Somorja, 2006.

**2006, Vármúzeum**

*Művészgenerációk. A Györgyi-Giergl család három évszázada.* 2006. október 4.–2007. március 5. Rendezte: Basics Beatrix–Györgyi Erzsébet. Katalógusa: szerk. GYÖRGYI Erzsébet. Budapest, 2007.

**2007, Vármúzeum**

*Történelmünk korszakalkotója. Batthyány Lajos miniszterelnök.* 2007. április 11.–október 30. Rendezte: Basics Beatrix. Katalógusa: *Történelmünk korszakalkotója. Batthyány Lajos miniszterelnök. Batthyányi Lajos, a hadseregszervező.* [A BTM és a Hadtörténeti Intézet és Múzeum közös kiadványa.] Szerk. BASICS Beatrix–B. VARGA Judit. Budapest, é. n. [2007].

**2008, Vármúzeum**

*Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490.* 2008. március 19.–június 30. Rendezte: Farbak Péter–Spekner Enikő–Végh András. Katalógusa: szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, 2008. Angolul: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490.* Eds. Péter FARBAKY–Enikő SPEKNER–Katalin SZENDE–András VÉGH. Budapest, 2008.

**2008, Vármúzeum**

*Corvin-tükör. A kultusz évszázadai.* 2008. július 23.–október 31. Rendezte: Basics Beatrix–B. Nagy Anikó–Perényi Roland. DVD-kiadvánnyal.

**2009, Vármúzeum**

*„Ilyen tavasz csak egy volt életemben”. A dicsőséges tavaszi hadjárat, 1849.* 2009. március 19.–június 30.; Magyar Nemzeti Múzeum: 2009. március 11.–június 30. Rendezte: Basics Beatrix. Katalógusa: szerk. BASICS Beatrix–CSÁKVÁRI Ferenc. [A BTM és a Magyar Nemzeti Múzeum közös kiadványa.] Budapest, 2009.

**2009, Vármúzeum**

*Paizs Goebel Jenő gyűjteményes kiállítás.* 2009. július 22.–szeptember 30. Rendezte: Lorányi Judit.

**2009, Vármúzeum**

*Kálvin hagyománya. Református kulturális örökség a Duna mentén.* 2009. október 30.–2010. március 21. Rendezte: Farbak Péter–Fogarasi Zsuzsa–Kiss Erika–Millisits Máté–Szacs vay Éva. Katalógusa: szerk. FARBAKY Péter–KISS Réka. Budapest, 2009.

**2010, Vármúzeum**

*Budai „bürger”, pesti polgár – Polgári értékrend, polgári mentalitás a 19. századi Pest-Budán.* 2010. május 13.–október 10. Rendezte: Perényi Roland. Katalógusa: szerk. PERÉNYI Roland. Budapest, 2010.

**2011, Kiscelli Múzeum**

*Korszerű lakás 1960 – Az óbudai kísérlet.* 2011. október–december. Rendezte: Branczik Márta. Katalógusa: szerk. BRANCZIK Márta–KELLER Márkus. [Az 56-os Intézettel közös kiadvány.] Budapest, 2011.

**2011, Vármúzeum**

*Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon.* 2011. december 16.–2012. április 1. Rendezte: Rostás Péter. Katalógusa: szerk. ROSTÁS Péter. Budapest, 2012.

**2012, Vármúzeum**

*Az Ország Tükre – A képes sajtó Magyarországon 1780–1880.* 2012. szeptember 20.–2013. február 3. Rendezte: Molnárné Aczél Eszter Krisztina–B. Nagy Anikó–Révész Emese. Vezetője: szerk. RÉVÉSZ Emese, munkatársak: B. NAGY Anikó–MOLNÁRNÉ ACZÉL Eszter Krisztina. Budapest, é. n. [2012.]

**2013, Vármúzeum**

*Távol az Araráttól – Örmény kultúra a Kárpát-medencében.* 2013. április 6.–szeptember 15. Rendezte: Kovács Bálint–Pál Emese. Katalógus: szerk. KOVÁCS Bálint–PAL Emese. Budapest, 2013.

Prékopa Ágnes

## Művészettörténészek a fővároson kívüli múzeumokban

A rendszerváltozás nem okozott nagyobb változást a megyei múzeumi hálózatban. Csupán a 2010-es évtől kezdődtek meg azok a változások, amelyek többszörösen is átalakították a hazai múzeumi intézményrendszert, méghozzá radikálisan. A 2011. évi CLIV. törvény értelmében az egykori megyei múzeumok állami fenntartásba kerültek, majd az 1311/2012. (VIII. 23.) kormányhatározat értelmében mindezek az intézmények a megyeszékhely önkormányzata által fenntartott, de megyei hatáskörrel rendelkező múzeumok lettek. A kisebb városi múzeumokat a múzeumi kiállítóhelyé minősítés veszélye, ezzel pedig a szakszemélyzet (beleértve a művészettörténész muzeológust is) felszámolása fenyegette és fenyegeti.

Mindaddig általánosságban úgy lehetett jellemezni a helyzetet, hogy megyénként átlagosan legalább egy művészettörténész muzeológus dolgozott a megye vagy a megyeszékhely önkormányzata által fenntartott valamelyik múzeumban. Ezek a művészettörténészek valamennyi műfaj és időszak műtárgyaival kapcsolatos valamennyi szakmai feladatot ellátták, ezenkívül különféle regionális művésztelepek vagy szimpóziumok szakmai felelősei is voltak. Publikációs tevékenységük feladataiknak megfelelően meglehetősen szerteágazó területekre terjedt ki, bár saját kutatási témával is igyekeztek foglalkozni. Korfáról és arányokról itt nem lehet beszélni, de túlságosan nagy fluktuációról sem, általában a nyugdíjba menő művészettörténészt váltotta a fiatalabb generációhoz tartozó szakmai utód.

Kedvezőbb volt a helyzet azokban a városokban, ahol hagyományosan több (ez persze legtöbbször két főt jelent) művészettörténész státusszal is rendelkezett a megyei múzeum (például Pécs, Székesfehérvár, Győr, Sopron, Szentendre, Kaposvár), vagy esetleg a városi önkormányzat is fenntartott saját múzeumot vagy képtárat (Győr, Kecskemét, Szombathely, Miskolc, Gödöllő). Az itt dolgozó művészettörténészeknek már komolyabb esélyeik voltak arra, hogy többet foglalkozhassanak saját speciális kutatási területeikkel – bár a megye egyetlen művészettörténészeként foglalkoztatott művészettörténészei között is akad olyan, aki számos publikációval járult hozzá szakterületének hazai kutatásához.

A rendszerváltozást követően alapított vidéki kortárművészeti múzeumok, illetve kiállító intézmények nem feltétlenül foglalkoztatnak kurátorként művészettörténészt. A Paksi Képtárnak van művészettörténész kurátora, a dunaújvárosi ICA-D jelenleg csak tanácsadóként foglalkoztat művészettörténészt.

Egyetlen olyan országos gyűjtőkörű művészeti szakmúzeum létezik pillanatnyilag, amely nem a fővárosban működik, ez a kecskeméti Fotográfiai Múzeum. Érdekeség továbbá, hogy kecskeméti Szórakodás Játékmúzeum és Műhely több mint két évtizede művészettörténész végzettségű kurátort foglalkoztat, aki időközben az intézmény igazgatója lett.



Az egyházi gyűjtemények kiállító intézményei közül csupán néhány rendelkezik állandó munkatársként művészettörténéssel: az esztergomi Keresztény Múzeum, a székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, a kecskeméti Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Múzeuma és az egri Érseki Gyűjteményi Központ. (A budapestiek közül pedig az Evangélikus Országos Múzeum és Mátyás-templom Egyházművészeti Gyűjteménye.)

Összefoglalóan azt lehet elmondani a fővároson kívül dolgozó múzeumi művészettörténészekről, hogy szakmai feladat számukra mindenekelőtt a megyei múzeumi hálózat intézményeiben adódott, ahol egyébként a vezetők nem is feltétlenül töltötték be a művészeti gyűjteményegység kurátori pozícióját művészettörténész végzettségű munkatárssal. Ez az „egykori” megyei múzeumok művészeti gyűjteményeinek jövője szempontjából további súlyos kérdéseket vet fel, hiszen ha a döntéshozó fenntartók korábban sem tartották indokoltnak művészettörténész végzettségű szakmuzeológus foglalkoztatását művészeti profilú gyűjteményben, akkor az erősen pénz- és státuszhiányos helyzetben még kevésbé valószínű, hogy az utódintézményekben művészettörténész munkája biztosíthatja majd a szakszerűséget a feldolgozás és a bemutatás feladatainak végrehajtása során – a gyűjtési tevékenység ugyanis sejtetően bizonytalan ideig még szünetelni fog.

Lővei Pál

## A műemlékvédelem

### *Rövidítések*

Országos Műemléki Felügyelőség (OMF, 1992-ig) → Országos Műemlékvédelmi Hivatal (OMvH, 1992–2001) → Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (KÖH, 2001–2012 szeptember)

Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ (ÁMRK, 1992–2007) → Kulturális Örökségvédelmi Szakszolgálat (KÖSZ, 2007–2010) → Nemzeti Örökségvédelmi Központ (NÖK 2010-től, a Magyar Nemzeti Múzeumba tagolva)

Műemlékek Állami Gondnoksága (MÁG, 1992–2007) → Műemlékek Nemzeti Gondnoksága (MNGI; de itt a továbbiakban: MG, 2007–2012) → 2012 őszén betagolva az új Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központba

A műemlékvédelem művészettörténeti szempontú értékelését és a műemlékvédelemben dolgozó művészettörténészek helyzetét igen jelentős mértékben határozza meg a KÖH tudományos részlegének helyzete, de az áttekintés során nem kerülhető meg a többi intézmény vizsgálata sem. A közelmúltban megjelent, sok szempontból jóval bővebb, de főleg csak az OMvH / KÖH tudományos részlegének tevékenységével foglalkozó áttekintés: A műemlékvédelem tudományos feladatai és szervezeti keretei (1990–2010). Összeáll. Haris Andrea. *Magyar Műemlékvédelem*, 15. 2011. 129–143. Az áttekintéshez az összehasonlítási alap az 1995-ös állapot, illetve a jelenlegit megelőzően 1995-ben hasonló céllal készített beszámoló.

2012 szeptemberében megszűnt a KÖH, részlegeit és munkatársait három helyre, három minisztérium alá osztották szét. A tudományos részleg nagyobb részének helye, az örökségvédelmi törvényben nevesített, a műemlékvédelemmel kapcsolatos tudományos feladatokkal együtt, 2013. június 30-ig: Budapest Főváros Kormányhivatala Építésügyi és Örökségvédelmi Hivatal, Örökségvédelmi Iroda, Tudományos Osztály; ekkortól a Belügyminisztérium felügyelete alá tartozó Lechner Lajos Tudásközpont Területi Építésügyi, Örökségvédelmi és Informatikai Nonprofit Kft.

### A művészettörténészek

A KÖH 2007 és 2010 közötti vezetésének határozottan művészettörténet- (és tudomány-) jellemes megnyilvánulásait követően az új vezetés által végrehajtott átalakítások következtében 2011 második felében a KÖH tudományos részlege, létszámadatait tekintve, egy prosperáló tudományos műhely látszatát kelthette (2008-ban az addig az ÁMRK-ban, 2010 végén a korábban hatósági területen dolgozó művészettörténészek és régészek egy részét áthelyezték ide, majd 2011-ben szervezetenként ide került a Magyar Építészeti Múzeum és a védési osztály is), mintegy félszáz munkatárssal (vezetőtől a titkárnőig, beleértve a régészeket, fotósokat és a gyűj-

temények szakdolgozóin kívül egy sor, a hatósági munkát segítő restaurátort is). A közigazgatási reform jelszavával azonban már 2011 elején sor került egy viszonylag kisebb elbocsátásra. A 2012 elején bekövetkezett, igen jelentős mérvű leépítéssel – ez részben már betölteni nem engedett státuszok elvételét, részben nyugdíjaztatást, részben elbocsátást jelentett – a KÖH Tudományos Főosztályának létszáma 40 főre csökkent (ebből 4 félállást jelentett). A leépítések 9 művészettörténészi státusz elvesztését jelentették (3 főt a Magyar Építészeti Múzeumból bocsátottak el, ahol így 2 – ebből 1 félállású – művészettörténész maradt). A Tudományos Főosztályon ezt követően dolgozó művészettörténészek száma 20 (ebből 1 félállású) volt. A KÖH más részlegeiben 2011-ben dolgozó további 8 művészettörténész közül 2012 elején 5 maradt. (A KÖH-ben kormánytisztviselők dolgoztak – ez érvényes a KÖH megszüntetése után kialakított intézményekre és részlegekre is, de a 2013-ban létrehozott Lechner Lajos Tudásközpontra már nem.)

Az ÁMRK kutatási osztályán és a restaurátorosztályon a 2000-es évek közepén 9 művészettörténész dolgozott, ma is a NÖK-ben dolgozik 2 fő (közalkalmazott).

A MÁG / MG állományában 3 fő művészettörténész dolgozott (mindegyikük közalkalmazott).

Összességében a műemlékvédelem intézményeiben 1995-ben betöltött mintegy 45-46 művészettörténészi státusz 2012 elejére 30-ra, az eredeti mintegy kétharmadára olvadt (ennél maga a „fluktuáció” valamivel nagyobb volt) – miközben a feladatok például a műtárgyfelügyelettel bővültek. További 5 művészettörténész „műemlékes” szabadúszó. A nyugdíjba vonultak közül a műemléki területen többé-kevésbé aktív 2 fő. Műemléki területen tevékenykedik még a Hild-Ybl Alapítványban dolgozó ma 2-3 művészettörténész is.

A csökkenés dinamikája korántsem volt egyenletes. Kb. 2005-ig a nyugdíjba vonuló, illetve a műemlékvédelmet elhagyó művészettörténészek számát nagyjából ellensúlyozták az új felvételek, illetve a műtárgyfelügyelet betagolódása a rendszerbe 2001-ben. 2005 után előbb az ÁMRK / KÖSZ / NÖK művészettörténeti feladatok feladásával járó átszervezései, majd a KÖH „felszalámizása”, illetve erőteljes leépítése 2011 elején és 2011/2012 fordulóján nagyon erősen gyorsította a folyamatot.

A 2012 elején az intézményrendszerben dolgozó 30 művészettörténész közül 1 fő az MTA doktora, 8 fő PhD-fokozattal rendelkezik (KÖH Tudományos Főosztály: 1 az MTA doktora, 5 PhD – valamennyi az MTA köztestületének is a tagja; a KÖH más részlegeiben: 1 PhD – nem tagja a köztestületnek; MG: 2 PhD – egyikük tagja a köztestületnek) – a minősítettek aránya közel 1/3 mind az intézményrendszer egészét, mind a KÖH Tudományos Főosztályát tekintve. (Ez nem rossz arány egy olyan szervezetben, amelyet a hivatalos statisztika – ellentétben az 1990-es évtizeddel – valójában nem tekint tudományos intézménynek.) Valamennyi fokozat 1995 után született. (Összehasonlításképp: az intézményekben további 8 fő minősített munkatárs dolgozik: a KÖH-ben 3 régész, 1 tájépítész, 1 építész, 1 építész/DLA, 1 filozófus-történész, a MG-nél 1 történész – 2 kandidátusi cím 1996 előtt, 5 PhD és 1 DLA 1995 után született.) A vizsgált időszakban 2 további, 1995 utáni PhD-vel rendelkező művészettörténész távozott a KÖH-ből. A KÖH tudományos részlegében 2012 elején több művészettörténész és 1 történész vett részt a doktori képzésben.

A művészettörténészek korfája: a 30 művészettörténészből 1 fő nyugdíjasként dolgozott, 10 fő végzett 1979–1989 között, 10 fő 1990–1999 között, 9 fő 2000–2010 között – ezen belül a KÖH Tudományos Főosztályán 7 fő 1979–1989 között, 9 fő 1990–1999 között, 4 fő 2000–2010 között. Kedvezőtlen a leépítések idején már eleve fel sem vehető fiatalok csökkenő száma. Az utánpótlás ily módon önmagában is problémás helyzetén belül is kérdéses a helyszíni épület-

kutatás („falkutatás”) gyakorlatát még az 1980-as évek „boom”-jának idején elsajátító és ezzel a műemlékvédelem minden egyéb területén is jól használható –1979–1984 között az OMF Tudományos Osztályára egy átgondolt fejlesztés keretében felvett –, a következő 7–10 év során a nyugdíjkorhatárt elérő munkatársak időszerűvé váló pótlása.

## Publikációk

1995-ben az OMF / OMvH 1988-tól fokozatosan kiépült új publikációs stratégiájáról lehetett beszámolni.

A magyarországi kötőredékek katalógusait közreadó – öt OTKA-ciklus munkájára épült – *Lapidarium Hungaricum* könyvsorozat 1995-ig megjelent 2 kötetéhez azóta 5 újabb járult (1995, 1998, 2002, 2002, 2009), és egy további, NKA-pályázat segítségével, már 2012-ben jelent meg.

A főleg tanulmányköteteket, Festschrifteket, kisebb monográfiákat megjelentető *Műemlékvédelem – Művészettörténet* című könyvsorozat 1991–1995 között kiadott 8 kötetéhez három további járult (1996, 1998, 2002) – közülük *A magyar műemlékvédelem korszakai* tudomány- és intézménytörténeti összefoglalása lényegében pótolhatatlan, és egyben könyvritkaság, amely egyetemi tankönyvvé is vált. A sorozat folytatására kilátás nincs.

A *Forráskiadványok* sorozatának 1995 előtt megjelent 1 kötetéhez azóta 3 járult (1999, 1999, 2000), közöttük az Opus Mirabile díjas Divald Kornél-kiállításnak a szlovákiai szakirodalomban is gyakran idézett katalógusa és a Könyöki József életművét bemutató katalógus. Jelenleg a Sztehlo Ottó és az Arányi Lajos munkásságát feldolgozó kötetek vannak munkában – kiadásukra kilátás nincs.

Az 1991-ben indult, évente két – gyakran gyakorlati, de nem terjedelemcsökkentő okokból összevont – számmal jelentkező *Műemlékvédelmi Szemle* című periodikum a *Műemlékvédelem* folyóirat rövidebb és a *Magyar Műemlékvédelem* évkönyv terjedelmes cikkei és tanulmányai közötti, közepes terjedelmű, egyértelműen tudományos igényű, aktuális írások viszonylag gyors megjelentetésére szolgált, egyben az intézmény tudományos híreit és bibliográfiáját is közölte. Az OMF / OMvH / KÖH és a belőle 1992-ben kivált ÁMRK tudományos részlegeinek közös szerkesztésében megjelentetett periodikum 2004-et követően szerkesztési problémák és pénzhiány miatt megszűnt.

1995-ben az 1959 óta eleinte két évente megjelentetett *Magyar Műemlékvédelem* évkönyv évtizedes leállását követően az akkor szerkesztés alatt álló 10. kötetről (1996) lehetett beszámolni, ezt azóta további 5 követte (2002, 2005, 2006, 2007, 2011).

Az 1990-es évek elején egységes formátumra váltó, kisebb kiállítási katalógusok megjelenése 1995 után ritkává vált, és 2000 után a kiállítási vezetőkkel együtt lényegében leállt.

A kiadvány-stratégiának részét nem képező egyedi kiadványok közül tudományos értékű volt a szlovák–magyar Myskovszky-konferencia kötete (1999), a *Tárguló körök* című kiállításához kapcsolódó katalógus (2000), a 2001. évi örökségvédelmi törvényhez kapcsolódó *Műemlékvédelem törvényi keretek között* című történeti „annales” (2001, angolul is), valamint egy Festschrift (2004). Kiemelendő *A jáki apostolszobrok* című kétnyelvű kötet (1999), amely egy OMvH-s kiállítás katalógusából „nőtte ki magát” (végül a Balassi Kiadónál jelent meg).

Új sorozatként indult a *Magyarország műemlékjegyzéke*, amely 8 megyei kötet megjelenését (2005, 2005, 2005, 2006, 2006, 2006, 2006, 2008) követően leállt, a további kéziratok munkálatai ugyan folytak/folynak tovább, de a megjelentetés teljesen bizonytalan.

Az OMF megalakulása, 1957 óta kiadott folyóirat, a *Műemlékvédelem* az addigi évi négy számról 1998-ban évi hat számra váltott, és azóta is így jelenik meg. Az utóbbi három évben pénzügyileg kizárólag az NKA-s pályázathoz lett kötve, ami komoly bizonytalansági tényező.

Az OMvH / KÖH részét képező Magyar Építészeti Múzeum 1995-ben *Lapis Angularis* címmel indított forráskiadvány-sorozatából eddig 7 kötet jelent meg (1995, 1998, 2001, 2002, 2003, 2005, 2009). Az 1995 után megjelent, jelentős kiállítási katalógusok: *Rimanóczy Gyula* (2., bővített kiadás, 1996); *Építészet és tervezés Magyarországon 1945–1959* (2., átdolgozott kiadás, 1996); *Pavilonépítészet a 19–20. században* (2000); *Modern és szocreál* (2006). A KÖH és a Magyar Építészeti Múzeum közös kiállítását kísérte a *Fény és forma* katalógus (2003; 2., átdolgozott kiadás 2010).

Az ÁMRK által indított *Erdélyi falképek és festett faberendezések* című könyvsorozat (2002, 2004, 2006) az intézmény átalakításával megszűnt.

A MÁG a gondozásába került épületekről tudományos igényű, egyben népszerűsítő kiadványokat jelentetett/jelentet meg 2000-tól kezdődően: *A gödöllői kastély évszázadai* (2000); *Mária Terézia Gödöllőn* (2001); *Mária Terézia Eszterházában* (2001); *Aranyidők a péceli Ráday-kastélyban* (2003); *A nádasdladányi Nádasdy-kastély* (2004); *A dégi Festetics-kastély* (2005).

Összességében elmondható, hogy a tudományos műemléki könyv- és folyóirat-kiadás terén az 1990-es évek elején meginduló kedvező folyamatok az évtized közepére, második felére érték el csúcspontjukat, és a 2000 után kezdődő lassú, az évtized második felében erősen felgyorsult leépülés mára régen látott mélypontra juttatta a tevékenységet. Ebben biztosan része volt az ÁMRK és a Magyar Építészeti Múzeum átszervezéseinek, valamint a KÖH tudományos részlege 2007-es „félreállításának”. Ma már megkérdőjeleződik, hogy a KÖH-nek akár egy forintot is költenie kellene-e az 56. évfolyamába lépő, az utóbbi évtizedben egyébként színes megjelenésében és főleg tudományos igényű szerkesztésében is kedvezően megújult *Műemlékvédelem* folyóiratra (hasonlóan problémás volt a 2013-as 57. évfolyam indítása is). A hivatálvezetés a tudományos munkatársak számára nyújtott egyfajta „ajándékként” interpretálta a *Magyar Műemlékvédelem* legutolsó, külső támogatásból kiadott kötetét. Nincs lehetőség az előbb leállított, majd utóbb újraindított, egyértelműen állami feladatot jelentő műemlékjegyzékek pályázati pénzekre nyilvánvalóan nem alapozható megjelentetésére.

## Kiállítások

A műemlékvédelem intézményeinek sosem volt alapfeladata kiállítások rendezése, kivéve a kezdetektől fogva az OMF / OMvH / KÖH-be tagolódó Magyar Építészeti Múzeumot. Ennek ellenére az intézmény székházának aulája (jelenlegi nevén „Örökség Galéria”) és pince-kiállítóhelye rendszeresen adott helyet kiállításoknak. Ezek egy része külső szervezésben érkezik (nem mind kapcsolódik a műemlékvédelem/örökségvédelem témájához), másik része a műemléki tevékenység hazai és nemzetközi, ezen belül határon kívüli kapcsolatrendszerébe illeszkedő propaganda-, illetve ismeretterjesztő tárlat. Egy harmadik részt jelentettek a tudományos részleg és a Magyar Építészeti Múzeum kiállításai, amelyek tudományos megalapozásúak, és korábban időnként komoly katalógusok vagy tanulmánykötetek kiadásával kapcsolódtak össze. Egyes reprezentatív kiállítások megrendezésére külső – akár külföldi – intézményekben is sor kerülhetett. Mind a műemléki gyűjtemények gazdag – főleg 19. századi – archív anyagaiból, mind pedig a Magyar Építészeti Múzeum rajzaiból és archív fotóiból gyakran kölcsönöznek kiállításaikra az ország legjelentősebb múzeumai is.



**Az OMvH / KÖH legjelentősebb kiállításai 1995 után**

*A magyar műemlékvédelem első évszázada 1846–1949*, 1996 (tanulmánykötettel)

*A jáki apostolszobrok*, 1996–1997 (tanulmánykötettel és benne katalógussal)

*Szentek fuvarosa. Divald Kornél munkássága*, 1999 (katalógussal)

*A műemlékvédelem táguló körei*, 2000 (katalógussal)

*Az örökség hagyományozása. Könyöki József műemlékfelmérései 1869–1890*, 2000 (katalógussal)

*Történelmünk leghitelesebb okmányai. Válogatás a KÖH gyűjteményeinek kincseiből*, az Európai Unió magyar elnöksége alatt Gödöllőn, majd a KÖH-ben, 2011

**A KÖH és a Magyar Építészeti Múzeum közös kiállítása**

*Fény és forma. Modern építészet és fotó 1927–1950*, 2001–2010 között 10 helyszínen, 2003-ban a Műcsarnokban, 6 alkalommal külföldön: Franciaország, Finnország, Hollandia, Ausztria, Németország, Lengyelország (katalógussal: 2003, 2., átdolgozott kiadás 2010)

**A Magyar Építészeti Múzeum kiállításai**

*Építészet és tervezés Magyarországon 1945–1959*, 1996 (katalógussal)

*Pavilon építészet Magyarországon*, 2000 (katalógussal)

*Modern és szocreál*, 2006 (katalógussal)

A Magyar Építészeti Múzeum mind gyűjteményi anyagaival, mind munkatársai tudományos közreműködésével jelentős mértékben kivette a részét a HAP Galéria és a Fővárosi Levéltár építészettörténeti kiállításainak rendezéséből.

**Új metodikai kezdeményezések**

A dolog természetéből adódóan a műemléki intézmények és publikációs fórumok adtak helyet a műemléki épületkutatás metodikai vitáinak – a kutatási részleg 1992-es kettéválásával, az ÁMRK megalakulásával az ilyen, a kollegiális párbeszéd lehetőségét is biztosító viták felerősödtek.

A 2000-es évek elején a KÖH tudományos részlege új épületkutatási metódust dolgozott ki: az úgynevezett értékleltárt. A társadalmi-gazdasági feltételek változása következtében, finanszírozás hiányában, egyben a fiatalabb korú műemlékek jelentős számszerű növekedésére is tekintettel csökkenteni kellett a roncsolásos épületkutatások („falkutatás”) mennyiségét, a hangsúly áthelyeződött a műemléki értékek, részletek, tartozékok helyiségenkénti tipologizált és datált katalógizálására (leírás, rajzi felmérés, fénykép-dokumentáció), és az eredményeknek a forrásadatokkal való összevetése útján levonható építészettörténeti következtetések dokumentálására.

## Konferenciák a KÖH tudományos részlegének szervezésében

Épületek homlokzati felületképzésének és színességének történetisége (részben nemzetközi előadókkal), 2005 (anyaga megjelent a *Magyar Műemlékvédelem* 14. kötetében)  
 Helyreállítások helyreállítása sorozat (Szombathely, Isis-szentély, 2005; Budapest, Mátyás-templom, 2006; Sopron, ferences/bencés templom, 2006)  
 Újabb kövek az ercsi monostorból – kiskonferencia, 2011 (átdolgozott anyaga megjelent a *Műemlékvédelem* 55. 2011. 3. számában).

## Interdiszciplinaritás

Az 1980-as évek második felében indult, Horler Miklós által kidolgozott, kezdeményezett és szervezett *Lapidarium Hungaricum*-program 2007-ig öt OTKA-cikluson át olyan katalogizálási tevékenység keretét jelentette, amelynek – részben történeti okokra is visszavezethetően – egyáltalán nincs külföldi párhuzama. A munka azóta sem állt le teljesen, és a műemlékvédelem nagyon óhajtott intézményi stabilizálódása esetén idővel ismét intenzívebbé válhat (a 2012. őszi változásokot követően – egyetlen kisebb kötet remélhető elkészültén és kiadásán kívül – ennek már nincs realitása). A program kezdetben egyszerű közzétani azonosításokon alapuló geológiai kapcsolódása idővel jelentős, geológus és geokémikus szakemberekkel folytatott, interdiszciplináris együttműködéshez vezetett, olyan „kérdés-felelek játszma” kialakulásához, amelyben a művészettörténet – a vörös és más színű tömött mészkövek, „márványok” esetében – kezdeményező szerepet játszott új geológiai vizsgálatok elvégzése, új helyszíni gyűjtőmunkák szervezése (Gerecse, Salzburg környéke, Bükk, Mátra- és Bükk-alja) és új geokémiai módszertani alkalmazások kidolgozása érdekében. A kutatásnak nemzetközi hozzáadéka is kezd már beérni.

Az 1957-ben megalakult OMF kiépülő rendszere a műemlékek kezelésének, helyreállításának komplex szemléletű gyakorlatát célozta meg, gyakran jelentős sikerekkel (az interdiszciplinaritás fogalmának hangsúlyozása nélkül). A kutatás, tervezés, kivitelezés, szakhatósági munka szerves kapcsolata már az 1992-es átszervezés során is sérült, az ÁMRK átszervezéseivel tovább romlott, majd a már építéshatósági munka teljes kiszervezésével (kormányhivatalokba kerülésével) és az ÁMRK és utódai előbb más (régészeti) irányú felfejlesztésével, majd radikális leépítésével mára lényegében megszűnt. Az építészek és művészettörténészek/régészek sosem súrlódásmentes, mégis sok haszonnal járó együttműködéséről, közös tevékenységéről már szó sincs – a KÖH-ből teljesen kiveszett az építészzakma.

## Nemzetközi kapcsolatok

A műemlékvédelmi intézmények külföldi szakmai kapcsolatának jelentős része az UNESCO műemlékvédelmi szakmai szervezete, az ICOMOS, valamint a Világörökség Bizottság keretei között zajlik – gyakran azáltal is, hogy például az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága vezetőségi tagjai között a KÖH munkatársai is jelen vannak. (Az ICOMOS-nak és a KÖH-nek az ICOMOS 1965-ös megalakulását követően négy évtizeden át természetesnek vett munkakapcsolata egyébként az utóbbi években a KÖH pénzügyi problémái, majd a hivatalvezetés deklarált érdektelensége okán is leépülőben van.) Az ICOMOS-ban tevékenykedők között esetenként művészettörténész is akad, ezen a terepen mégsem mondható jelentősnek a művészettörténet jelenléte.

A szakmai kapcsolatok sorában igen fontos volt, hogy 2001-től 2009-ig művészettörténész munkatársak képviselték a KÖH-öt a Németországi Tartományi Műemlékvédők évente megrendezett konferenciáin, aminek igen komoly hozadéka volt a magyar műemlékvédelem elvi álláspontjainak kialakítása során is, ráadásul egy sor további konferenciaszereplést és bizonyos fokú ismertséget is hozott magával. Ugyanakkor teljesen megszűnt az 1990-es években még meglévő ausztriai szakmai kapcsolat – jelentős mértékben a KÖH elnökeinek érdektelensége következtében. Esetleges újjáépülését nehezítheti, hogy a korábbi kapcsolatokban részes osztrák kollégák túlnyomó része (és persze a magyarok is) az utóbbi években nyugdíjba vonultak. A szomszédos országok műemléki szervezetei közül a szlovákiaival áll fenn még rendszeres kapcsolat.

A főleg erdélyi és kárpátaljai műemlékeket érintő, magyar állami forrásokra épülő kutatási, restaurálási, helyreállítási tevékenység teljesen leállt (2012–2013 folyamán némi javulás várható ezen a téren), publikációs vonatkozásai azonban még hatnak (gyulafehérvári kötetek, Teleki László Alapítvány).

Az utolsó két évben pénzügyi okokból lényegében a KÖH tudományos részlegének (és lényegében az egész KÖH-nek) minden utazással járó külkapcsolata leállt, csak teljes külső finanszírozás esetén volt elképzelhető külföldi kiküldetés. Ennek az igen kedvezőtlen helyzetnek legalább részleges ellensúlyozására a KÖH tudományos részlege pályázati pénzek bevonásával, az úgynevezett Leonardo-program segítségével tanulmányút-sorozat szervezésére vállalkozott a szomszédos országokban a műemléktartozékok restaurálása eljárásrendjének és módszereinek tanulmányozására (2011–2013 között). Ez egyben egyes társ- és partnerintézményekkel (MG, NÖK, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Magyar Restaurátorok Egyesülete) való együttműködés terepe is (szemléletformálás, együttgondolkodás).

A külföldi társintézményekkel folytatott könyvtárközi csere egyelőre – nagy erőfeszítésekkel – működik, ugyanakkor a saját kiadványok számának radikális csökkenése már rövid távon is igen kedvezőtlen hatásokkal járhat.

A műemléki gyűjtemények – a terv- és a fotótár, illetve a tudományos irattár – nagyszámú külföldi, elsősorban szlovákiai és romániai kollégát szolgálnak ki, tudomásunk szerint megelégedésükre. Ezzel a tevékenységével a KÖH kifejezetten pozitív formában járul hozzá Magyarország nemzetközi „imázsának” formálásához, a környező országokkal fennálló tudományos kapcsolatok építéséhez.

## Konklúzió

Az 1992-ben, majd 2001-ben ismételten átszervezett, mindkét esetben tevékenységi körét és szervezeti rendjét tekintve is jelentősen bővített, ennek következtében 2001-ben lényegében a nevé is elvesztő és „örökségvédelemmé avanzsált” magyarországi műemlékvédelem a 2010-es évek második felére általános krízishelyzetbe került, majd 2010–2012 között további óriási vereségeket szenvedett. A változások kifelé leginkább látható jeleit 1992-ben a szakhatóságiból építési hatóságivá bővített jogkör, a több részre osztódó intézményhálózat, valamint a 2001-ben az új nevet is kapó Kulturális Örökségvédelmi Hivatalba betagolt régészet és műtárgyvédelem jelentette. Ez lényegében el is fedte azt a tényt, hogy mindez a tudományos, ezen belül a művészettörténeti kutatás háttérbe szorulásával/szorításával járt együtt. Ez világosan megmutatkozik a 2007–2010 közötti határozott művészettörténet-ellenes hivatalvezetői retorikában, a másfél évtized alatt a bővülő feladatok ellenére az egész műemlékvédelmi intézményrendszerben elszorított 40%-os művészettörténeti létszámcsökkenésben, a korfa kedvezőtlen alakulásában,

a kiadványok drasztikus csökkenésében, és egyben szerepük, fontosságuk megkérdőjelezésében; 140 év óta először veszélybe került a könyvtár fejlesztése, egyrészt a kiadványok hiányát megsínylő csere visszaszorulása, másrészt már a könyvtár szükségességét is megkérdőjelező gazdasági vezetés miatt. Eközben lényegében megszűnt a műemlékes intézményrendszer építészeti (tervezői, hatósági) tevékenysége, nyoma sincs már a korábbi komplex működésnek. További igen nagy veszélyt jelent, hogy bár a legújabb hivatali stratégiában (2011) hangsúlyos kiemelés nyert a műemlékek eredeti anyagi valójukban történő megőrzésének szempontja, ez a hatósági-felügyeleti körökben és munkában, illetve a megbízói oldalról még elméleti szinten sem nyert elismerést – vagyis a művészettörténet jelentős forrásbázisát jelentő műemlékállományt nemcsak az elhanyagolás és „természetes” pusztulás tizedeli, hanem a végrehajtott műemlék-helyreállítások is.

## Utóirat

A 2012 első negyedében összeállított, rózsásnak egyáltalán nem mondható helyzetképhez képest az év szeptemberének elejéig a magyarországi műemlékvédelem helyzetében gyökeres romlás következett be. A 2011-től a megyei kormányhivatalokba kiszervezett hatósági részlegek 2012. július 1-től elvesztették a védett műemlékekre vonatkozó építéshatósági jogkörüket; ezentúl csak meglehetősen gyenge jogosítványokkal rendelkező szakhatóságként véleményezhetik a tervezett beavatkozásokat. 2013. január 1-től a tevékenység atomizálása beteljesedett azzal, hogy az elsőfokú hatóság szerepét a járások vették át, a másodfokot pedig a megyékhez telepítették. A legkisebb lehetősége sem maradt meg annak, hogy az ország területén egyébként nemcsak szakmai, de állampolgári szempontból is elvárható egységes szakmai szabályok és elvek szerint történjen a műemlékvédelmi tevékenység. Ezek a változások már rövid távon is igen kedvezőtlenül hathatnak a művészettörténet egyik forrásbázisaként szolgáló műemlékállomány eredeti anyagi valójában való megőrzésére.

2012. szeptember elején egy váratlan kormánydöntéssel, szeptember 15-i hatállyal megszűnt a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal. Az események legközelebbi európai párhuzamaként civil szervezetek és sajtóreagálások a romániai műemlékvédelem Ceaușescu-féle megszüntetését (1977) említették analógiaként. A KÖH feladatait, munkatársait, szervezeti egységeit, eszközeit három különböző minisztérium, illetve ezekbe vagy ezek alá betagolt három részleg között osztották szét. Létrejött a Belügyminisztérium Örökségvédelmi Főosztálya (2 fő művészettörténésszel). A nyilvántartási és tudományos feladatok Budapest Főváros Kormányhivatala Építésügyi és Örökségvédelmi Hivatal, Örökségvédelmi Iroda osztályaira kerültek (12 fő művészettörténésszel). Bizonyos nemzetközi kapcsolatokért és a világörökségi ügyekért, valamint a műemléki gyűjtemények kezeléséért az újonnan létrehozott Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ a felelős (8 művészettörténésszel; a Központba olvasztották a Műemlékek Nemzeti Gondnokságát is, 3 művészettörténésszel). Ezek az intézmények, a Magyar Nemzeti Múzeum NÖK-kel együtt pillanatnyilag 27 művészettörténészt foglalkoztatnak – 2012 elejéhez képest további 3 fős csökkenéssel. 2013 márciusában, fél évvel a KÖH megszüntetését követően is teljes még a bizonytalanság a Kormányhivatal Tudományos osztályának jövője tekintetében. Erősen kérdéses, hogy egyáltalán lehet-e még intézményes műemlékvédelemről beszélni Magyarországon.

A művészettörténet-tudományt nemcsak a tárgyát képező építészeti alkotások legjavát ki tevő műemlékállomány egyre kedvezőtlenebb sorsa érinti közvetlenül, hanem a 140 éves intézményes magyar műemlékvédelemben felhalmozódott tudás jövője is. Ennek egyik letéteményese a KÖH 140 év óta folyamatosan gazdagodó, a műemlékvédelem vonatkozásában a Kárpát-medencében páratlan, igen jelentős számú építész, régész, művészettörténész szakember által folyamatosan használt gyűjteményeinek együttese:

- a közel 40 ezer könyvkötetet számláló, a folyóiratkötetekkel együtt 50 ezernél számosabb, az országban egyedülálló szakkönyvtár;
- a több mint 700 folyóméternyi (50 ezer darab) dokumentációt és 120 ezer rajzot tartalmazó műemléki tervtár;
- a mintegy 510 ezer felvételt – üvegnegatívoktól archív pozitívokon és diákon át a kutatói hagyatékokig és digitális képekig – őrző fényképtár;
- kihelyezett levéltári egységként a műemlékvédelem teljes történetére vonatkozó irattár;
- a különböző építészhagyatékokat, muzeális értékű tervanyagokat gondozó Magyar Építészeti Múzeum.

A gyűjtemények 1919-ig magukba foglalják a történeti Magyarország egész területének emlékeire vonatkozóan addig összegyűjtött teljes anyagot is – ennek megőrzésével, feldolgozásával, a nem kis részben a határon túlról érkező szakemberek kiszolgálásával a műemléki szervezet az utóbbi két évtizedben jelentős mértékben, az érintettek egyértelműen pozitív értékelését kiérdemelve járult hozzá a Kárpát-medence országai tudományos együttműködéséhez. A felsorolt gyűjtemények napi szintű használata képezi a kutatás, a szakszerű tervezés és a hatósági eljárás alapját. Ezek a gyűjtemények bármilyen más múzeumi állományba beolvasztva, szétzabdalva „holt” anyaggá válnának, elveszítenék funkciójukat. A KÖH munkatársainak egyik feladata volt e gyűjtemények gondozása, bővítése, aktualizálása, feldolgozása. A műemlékvédelmet egyszerű államigazgatási-hatósági problémaként felfogó politikai-állami beavatkozások az elmúlt évtized folyamán egyre inkább veszélyeztették a gyűjtemények gyarapodását, a 140 éves archiválási folyamatosság fenntartását – a műemlékvédelmi tevékenység 2013-ra beteljesedett teljes atomizálásával a folyamatosság megszakadásának veszélye hatványozódik.

A megszüntetett KÖH-ben felhalmozott (nemcsak) művészettörténeti tudás olyan természetű, hogy alapvetően egyetemen nem, csak a gyakorlati munkában sajátítható el. Ez az évtizedek óta gyűlő, a közvetlen munkakapcsolatok útján hagyományozódó építészettörténeti tudás, amely a műemlékek komplex kutatásának módszerein alapul (és ennek csak egyik része a tevékenység sokoldalúságát nem is tükröző „falkutatás”), a központi intézmény megszüntével nagyon könnyen veszhet semmibe.



Marosi Ernő

## A középkor művészettörténete

A középkor művészettörténeti kutatásának értelmezése a történetileg kialakult hazai közmegegyezés szerint értendő (az ettől inkább független, a nemzetközi felfogáshoz erősebben igazodó felsőoktatás kivételével). E közmegegyezés alapja mindenekelőtt a magyar középkor kutatásában kialakult status quo, amely a régészet és a művészettörténet párhuzamos illetékességén alapul. Ez a párhuzamosság nem áll fenn a korai középkori szakaszra („provinciális római kori régészet” – „népvándorlás-kor” – „honfoglalás kori régészet”), és gyakorlatilag a magyar államalapítás korától érvényesül. A történeti (érett középkor – késő középkor – kora újkor) periodizációval és a művészettörténeti stílustörténeti kategóriákkal (preromanika, érett és késői romanika, korai, „klasszikus” és késő gótika, protoreneszánsz, reneszánsz) szemben népszerű és közkeletű maradt a dinasztikus történeti korszakolás (magyar őstörténet, Árpád-, Anjou-kor, „vegyesházi” királyok, Mátyás-kor, Jagelló-kor), együtt a hozzá fűződő értékelési nosztalgiák meghatározta súlypontokkal.

A lényegében örökölt struktúrában az áttekintett időszakban lényeges, részben generációváltás által is meghatározott változások mentek végbe, s ezek a változások a magyar művészet-történet-tudomány egészére is észrevehetően kihatnak.

### A kutatás és az oktatás műhelyei

A generációváltás jelensége legnyilvánvalóbban az előző évtizedben még meghatározó művészettörténészek, utóbb az ugyanakkor felnőtt fiatalabb generáció jeleseknek is távozásával (vagy visszavonulásával) példázható. Jelentős, folytatásra váró, részben posztumusz publikációkkal is reprezentált tudományos hagyatékot hátrahagyva hunyt el Entz Géza, Kovács Éva (és Erdélyben a nem kevésbé példászerű B. Nagy Margit); bevégezte pályafutását a hozzájuk hasonlóan iskolateremtő személyiség, Tóth Sándor is. Számos, művelőjéhez kötött tudományos projekt maradt ilyen okokból bevégtetlen. A keletkezett fájó hiátusok betöltését a tudományos fokozat és MTA doktori címszerzés egyelőre hézagosan és késve jelzi.

A középkori művészettörténet hagyományos műhelyei a visszafejlődés jeleit mutatják: ezek közül a legfontosabb, hogy a kutatási témák inkább kapcsolódnak egyénekhez (akiknek támogatását a pályázati rendszer is preferálja), mint intézményekhez. Ez jellemzi az áttekintett korszakban az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetet (az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézetként történő, 2012-es átszervezése jelen áttekintésnek nem tárgya!), ahol az 1990-es években *A magyarországi művészet története* első (1000–1300 körül) kötetének munkái csak a dokumentáció rendezéséig jutottak, befejezésig nem; a harmadik (1470–1600 körül) kötet pedig a későbbi teendők közé került. Jellemzővé a specialisták külső

vállalkozásokban való (olykor meghatározó) szakértői munkája vált (építészettörténet, kisművészet, könyvfestészet, ikonográfia). Középkor-specialistáinak személyi állománya 1995-ben \*7 fő volt, 2011-ben \*3 fő.<sup>1</sup>

Ebben közrejátszott a szintézis (központi irányítású megbízásként tekintett) feladatával szembeni általános idegenkedés, s vele szemben a (múzeumi szempontú) tárgyközpontú kutatásra fektetett nagyobb hangsúly. E tekintetben a fordulat jele a Magyar Nemzeti Galériában 1994-ben rendezett *Pannonia regia* című kiállítás volt.<sup>2</sup> Egy ideig a középkori művészettörténeti kutatás vezető műhelyeként az MNG Régi Magyar Osztálya érvényesült (létszáma: \*5, illetve 3 fő), az ott folyó intenzív munka eredményei az intézményben rendezett (középkori tárgyú és általános, átfogó) kiállításokon kívül az áttekintett időszak végén kiadott tudományos katalógusban<sup>3</sup> is jelentkeznek. Ahogyan korábban az MTA MKI, ez időszakban egyre inkább az MNG Régi Magyar Osztálya vonzotta és szervezte a sok résztvevős, sokszerzős vállalkozásokat. Belőle kitelt hasonló nagy projektek (Pannonhalma,<sup>4</sup> utóbb a Szépművészeti Múzeum Zsigmond-kiállítása<sup>5</sup>) szakmai háttere is.

Mindebben a projektorientált kutatási/alkalmazási formák meghonosodása figyelhető meg – együtt a nyugati világban egyre hangsúlyosabb úgynevezett *Projektstelle* sajátosan megjelenő (továbbra sem elsősorban alkalmazásra, hanem más munkahelyen állással rendelkező munkaerőre, kölcsönzésre, illetve önkéntes közreműködésre alapozott) változatával. Ez utóbbinak inkább a projekt-státuszokhoz közelítő változata először 2004–2006 között jelent meg a Szépművészeti Múzeumban (középkor-specialista hagyományosan \*3–4 fő) a Zsigmond-kiállítás előkészítése idején (kb. \*10 fő). Ez a jelentős kutatóhelynek felfogható csoport utóbb szétszóródott. Egyéb múzeumi kutatóhelyekre szükség szerint általában \*1–2 publikáló, különböző egységekben, osztályokban szétszórt középkor-specialista jelenléte jellemző.

A korszak elején jelentős számú (\*min. 8 fő), tudományos/kutatási osztályba szervezett, illetve általa koordinált középkor-kutatói állománnyal rendelkezett az átszervezései és koncepcióváltásai során különböző elnevezésekkel megjelenő Országos Műemlékvédelmi Hivatal és társintézménye, az Állami Műemléki és Restaurálási Központ. Az interdiszciplináris jellegű tudományos osztály és az ÁMRK megszűnése óta a mai Kulturális Örökségvédelmi Hivatalban a lényegében egyéni kutatókként működő művészettörténész középkor-specialisták száma \*3 fő.

A felsőoktatásban a korszak kezdetén az ELTE Művészettörténeti Tanszéke (majd Intézete, ahol a középkori tanszék a többihez hasonlóan „virtuális” maradt) volt a középkori művészettörténet egyetlen, hagyományos képzési helye (\*5 fő középkor-specialista, jelenleg \*2 fő). Ezen a bázison alakult ki a művészettörténész-képzés teljes, az újonnan szervezett Doktori Iskolát is magába foglaló „vertikuma”. Fontos, hogy feladatai közé tartozik tudományos fokozat előkészítése és biztosítása határon túli (ez idő szerint erdélyi) magyar középkorkutatók számára is. A korszak új fejleménye a PPKE művészettörténeti tanszékének alapítása (\*2 középkor-specialista oktató-

<sup>1</sup> Csillaggal jelölve itt és a továbbiakban becsült számok szerepelnek, a gyakornokok, nyugalmazott és időszakosan foglalkoztatott kutatók nélkül.

<sup>2</sup> *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541* (kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria). Szerk. MIKÓ ÁRPÁD–TAKÁCS IMRE. Budapest, MNG, 1994.

<sup>3</sup> TÓTH SÁNDOR: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria régi magyar gyűjteményében*. Sajtó alá rendezte és szerk. MIKÓ ÁRPÁD. Budapest, MNG, 2010.

<sup>4</sup> *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve* (kiállítási katalógus). I–III. Szerk. TAKÁCS IMRE. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 1996; *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon* (kiállítási katalógus). Szerk. TAKÁCS IMRE. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001.

<sup>5</sup> *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437* (kiállítási katalógus). Szerk. TAKÁCS IMRE. Mainz, Ph. von Zabern, 2006.

val). Más egyetemeken középkorral foglalkozó művészettörténészek sporadikus jelenléte regisztrálható (például Pécs) – és döntően más irányú oktatási kötelezettségük feltételezhető.

A művészettörténet egyetemi oktatásában a bolognai rendszer bevezetése után a közép-kori stúdiumok erősen visszaszorultak, aminek okai a hallgatói érdeklődés, illetve pályaaorientáció erőteljes változásai mellett a BA+MA rendszerben a speciális képzési igények (így a filológiai és nyelvi segédstúdiumok) kielégítésének nehézségeiben kereshetők (ma a középkoros MA hallgatók létszáma évfolyamonként 1-2 fő, max. 10%). Az ELTE doktori iskolája a határon túli magyarok (túlnyomó részt erdélyiek) fokozatszerzésének helye is. Öröndetes az újabban fiatal művészettörténészek által szervezett, közös tudományos konferenciák rendszeressé válása. A felsőoktatás lehetőségei között feltétlenül számba veendő a CEU Medieval Departmentje, amely MA képzésével külföldiek (köztük magyarok), illetve itthon már MA-t szerzett magyarok további tanulmányainak lehetőségeként művészettörténeti szempontból (is) jelentős képzési hely.

Az új képzési rendszer feltétlen pozitívuma ugyanakkor a külföldi tanulmányok lehetősége. Gyakorlatilag nincs középkori tárgyú MA-disszertáció, amelyet ne előzne meg legalább egyszemeszternyi külföldi tanulmányút (sajnos többnyire a specializáció szempontjából inkább haszontalan BA időszakban). Mind a képzés, mind nemzetközi kutatási projektek, publikációk, aktuális tudományos viták szempontjából a középkorkutatók számára legjelentősebb nemzetközi intézmény a lipcsei egyetemen a Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Osteuropas, amelynek jelentősége, hogy a kelet-európai fordulat után a korábbi „népi demokratikus” tudományos együttműködés helyébe lépve ez vált a közép-európai kutatók együttműködésének szervezőjévé.<sup>6</sup>

Az áttekintett időszak folyamán a kutatások finanszírozása a – rendszerint rövid távú, egyének vagy kis kutatócsoportok vállalkozásainak kedvező – pályázatokra (OTKA, NKA stb.) hárult. Nagyobb projektek művelésére, folytatására ezek csak csekélyebb mértékben adnak módot, az ilyen vállalkozások (corpus-munkák, múzeumi tudományos katalógusok, *Lapidarium Hungaricum*) száma is csökkent. Új, hatékony formát képviselnek azonban a különböző egyházi (Pannonhalma, újabban: Székesfehérvár, Egyházmegyei Gyűjtemény), illetve alapítványi támogatású vállalkozások (a *Dél-Alföld és Szer* [2000] gyűjteményes kötet, illetve az újabb erdélyi, valamint a falfestészeti kutatások bemutatásai, a kutatómunkát is szervező Teleki László Alapítvány projekt-támogatásával).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Az intézet kiadásában jelent meg az erdélyi szárnyasoltár-művészet jelentős részének monografikus feldolgozása: Emese SARKADI NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*. Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2012. (Studia Jagellonica Lipsiensia, 9.)

<sup>7</sup> A teljesség igénye nélkül: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Szeged, Csongrád Megyei Levéltár–Budapest, Open Art, 2000; *Építészeti a középkori Dél-Magyarországon*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010; LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. Budapest, ÁMRK, 1. kötet: é. n.; 2. kötet: 2004; 3. kötet: 2006; *Középkori falképek Erdélyben*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008; *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. – A gyulafehérvári székesegyház építéstörténetéhez: Daniela MARCU ISTRATE: *A gyulafehérvári katolikus székesegyház és püspöki palota régészeti kutatása (2000–2002)*. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008; SARKADI Márton: „s folytatva magát a régi művet”. *Tanulmányok a gyulafehérvári székesegyház és püspöki palota történetéről*. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010; *A gyulafehérvári székesegyház főszentélye*. Szerk. PAPP Szilárd. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2012. – A határvidékekről: *Középkori egyházi építészeti Szatmárban*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Szabolcs–Szatmár–Bereg Megyei Önkormányzat, 2011; *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, Szabolcs–Szatmár–Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft., 2013; *A szörvény emlékei*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2013.

## Tudományos és közművelődési vállalkozások: műemlékvédelem, múzeumok

A középkori művészettörténet – mint Közép-Európában gyakorta – „nemzeti tudomány” nemcsak nyelvi és hagyománybeli feltételeit tekintve, hanem mint a nemzetállami identitás hordozója is. Feladatait, mozgásterét ezen eszmei tényezők erőteljesen meghatározták. Kialakult a különféle politikai irányzatoknak (illetve kormányzatoknak) bizonyos tipológiája is (szocialista-liberális „európai” beágyazottság, illetve népnemzeti szimbolikus-szagrális funkciókeresés, beleértve a demuzealizáció/rezsakralizáció elgondolását). Mindezek – a „keresztény” középkor vallásos kultuszával együtt – látszólag kedveznek a középkorkutatásoknak; kevésbé az inkább tömeges őstörténeti („pogány”) mitológiagyártás. Az itt röviden jellemzett mozgáster a tárgyalt időszakban különféle nemzeti/országos súlypontokban nyilvánult meg: 1996: „millecentenárium”; 2000: ezredforduló és a magyar állam millenniuma; 2004 (csekély mértékben): EU-csatlakozás; 2008: Mátyás-évforduló. Mindezek valamilyen formában érintették a középkori művészettörténet feladatait, megbízásokat hoztak számára.

Különösen a „millecentenárium” és a „millennium” járt jelentős, középkori emlékeket is érintő műemlékvédelmi vállalkozásokkal és beruházásokkal. Ilyenek voltak mindenekelőtt a királyi és királynéi székhelyek restaurálási munkálatai, illetve korábban restaurált kistemplomok renoválásai. A hagyományosan a középkori művészettörténeti ismeretszerzés forrásaiként tekintett (főként épületarcheológiai, úgynevezett „fal”-) kutatások háttérbe szorultak. Például Ják kutatásai a (mintaszerű publikációval kísért) nyugati homlokzat (levett szobrainak végleges múzeumi elhelyezése híján) be sem fejezett munkái után elakadtak. Pécs, Székesfehérvár, Esztergom, Ják kőtáiraiban a munkák leálltak (Pécsett a befejezéshez viszonylag közeli, látogatható állapotban; Esztergomban részleges, publikációval is kísért, ugyancsak látogatható megoldással; Székesfehérváron és Jákon esetenként az emléktárgy fennmaradását is veszélyeztető raktározási problémákkal). 1996 – és különösen 2000 – műemlékvédelmi vállalkozásai hozták (szemben például Ócsa szolid helyreállításának e szakaszra eső befejezésével) a posztmodernizmusra és a közönség látványigényére hivatkozó historizáló rekonstrukciók (Esztergom, Visegrád, Székesfehérvár) elterjedését. Ezekben megbízóként is fontos szerepet játszott a Magyar Nemzeti Múzeum. Valamennyi (a mindenfelé terjedő, a turisztikai igényekre és a látogatószámok statisztikájára hivatkozó hasonló vállalkozások, például országszerte terjedő panoptikumok, kínzókamrák stb.) a kutatótól megkövetelt új attitűdöt mutatják fel, voltaképpen szűk tudós réteg belügyévé minősítve a szerencsés esetben korrekt módon bemutatott eredetiek megőrzését. A tisztázatlan szakmai kötődésű múzeumpedagógia egyre erőteljesebben kezdi játszani valamiféle elszabadult hajóágyú szerepét (gyakran idiotisztikus játszóház szerepkörében). Mindezen változások tudományos vitája, de tulajdonképpen leíró regisztrálása is elmaradt. Ennek a helyzetnek újabban érzékelhető következményei jelentkeznek például a pannonhalmi bencés apátság templomának 2012-ben befejezett, lényegében a hatvanas évek purifikáló középkori műemlékszemléletét érvényesítő de-restaurálása során.

A műemléki ismeretszerzés céljával kezdeményezett kutatások eközben belföldön jórészt háttérbe szorultak. A magyar műemléki kutatások súlypontja mind mennyiségi, mind a tudományos igényesség tekintetében a határon kívülre helyeződött, ahol (kisebb mértékű szlovákiai, megkezdődött kárpátaljai és egészen más feltételekkel folyó jugoszláv utódállamok-beli vállalkozások mellett) különösen az erdélyi kutatásoknak van hatalmas jelentőségük. Itt épületeknek, falképeknek, egyházi berendezési tárgyaknak olyan mennyisége került elő – sokszor a szórvány-magyarok területein, sajnos mentő jellegű kutatásokban –, amely a középkori művészettörté-

netnek mind regionális, mind országos újrafogalmazását teszi szükségessé. E kevés számú kutató által végzett munka a hagyományosan felfogott konzerváló műemléki beavatkozások – nem utolsósorban gazdasági – célszerűségét bizonyítja.

A korábban a műemlékvédelemre koncentrált hivatali-hatósági szervezet működési területének újradefiniálásával és a kulturális örökségre való kiszélesítésével párhuzamosan fokozatosan leépült a korábbi műemléki publikációk és projektek (műemléki topográfia) struktúrája.

A középkori emléktárgyak a múzeumokban rendszerint szétszórva, a kiállítások kezdetén bemutatott helytörténeti jelentőségű tárgyakat jelent (a jelentős kőtári gyűjteményekről lásd fent). Látványosságként, a médiaérdeklődés vonzóerejeként rendszerint nem jön számításba. Az MNG középkori gyűjteménye csak tervezett (bal)sorsának kapcsán vált újabban a Szépművészeti Múzeummal való egyesítés vitájában érvvé. A Magyar Nemzeti Múzeum jelentős középkori műtárgygyűjteménye a nemzeti történelem kontextusában jelenik meg. A BTM a várostörténeti összefüggésen kívül (például a 15. század eleje budai szobrászatának esetében) sajátos művészettörténeti viszonyokat is érzékeltet. A Szépművészeti Múzeum középkori műtárgyainak nincs sajátos kontextusuk, azok hagyományosan a vonatkozó „iskolák”, „primitív” fázisait képviselik, Régi Szobor Gyűjteményének nyilvánossága (a tárgyalt korszakban néhány középkori részét időszakos kiállításon bemutatták) rövid fennállás után gyakorlatilag megszűnt.<sup>8</sup>

Ezért – és mivel a magyar középkor művészettörténete soha nem redukálható az építészet mellőző képtörténetre – van jelentőségük az ingatlan emléktárgyra is tekintettel lévő időszakos kiállításoknak. Ezek nagy hatású, bel- és a határos külföldön számos kutatást (köztük a középkori művészettörténeti régiók ismeretét) inspiráló példája volt az MNG *Pannonia regia* kiállítása. Utóbb, 1996-ban, majd 2001-ben Pannonhalmán lényegében a Főapátság és a magyar bencés rend emléktárgyainak korszerű feldolgozására és bemutatására került sor.<sup>9</sup> Részben a megelőző korszak (1982-ben kiállítással is támogatott) kutatási eredményei jelentek meg nemzetközi keretben az inkább kultúrdiplomáciai-reprezentatív jellegű fontevraud-i Anjou-kiállításon (2002),<sup>10</sup> s nyilvánultak meg nagyvonalúan szintetizált, egy valószínűleg soha nem ismétlődő csillagóra szülte teljességben a 2006-os budapesti-luxemburgi Zsigmond-kiállításon. Érthetetlennek – ha szakmán kívüli szempontokkal könnyen magyarázhatóan is – tűnik az utóbbi kommunikációs csődje, maga a szervező intézmény által való elhallgatása, és a benne képviselt elvek írmagjának is kiirtása az egyébként felettebb kontextus-orientált intézményi retorikában.

2008-ban nagy művészeti gyűjtemény (BTM, OSZK, MNG, Iparművészeti Múzeum) összefogásával, összehangolt kiállításokkal ünnepelte a Mátyás-évforduló kapcsán a reneszánsz évét. Valamennyi kiállítás a gyűjtemények mint kutatóhelyek specifikumai alapján, átfogó koncepcióval valósult meg.<sup>11</sup> E kiállításoknak – a reneszánsz aktuális tudományos problematikája és ismeretanyaga, sokrétűsége feltárása mellett – szemléletet alakító hozadéka az itáliai és északi fej-

<sup>8</sup> A kézirat lezárása óta megnyílt az osztály *Európai szobrászat 1350–1800* című új, állandó kiállítása (a szerk.).

<sup>9</sup> Lásd fent a 4. jegyzetben.

<sup>10</sup> *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Somogy, 2001.

<sup>11</sup> Hunyadi Mátyás, a király. *Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490* (kiállítási katalógus). Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, BTM, 2008. Angol nyelvű kiadásban is (*Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*); Mátyás király öröksége. *Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. I. Katalógus, II. Tanulmányok. Budapest, MNG, 2008; *Csillag a holó árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei Magyarországon* (kiállítási katalógus). Szerk. FÖLDESI Ferenc. Budapest, OSZK, 2008. Angol nyelvű kiadásban is (*A Star in the Raven's Shadow. János Vitéz and the Beginnings of Humanism in Hungary*); *Beatrix hozománya. Itáliai majolikaművészet Mátyás király udvarában* (kiállítási katalógus). Szerk. BALLA Gabriella–JÉKELY Zsombor. Budapest, IM, 2008. Angol nyelvű kiadásban is (*The Dowry of Beatrice, Italian Maiolica art and the Court of King Matthias*).



lódések kölcsönös viszonyának, valamint a Mátyás-kori késő gótika egyáltalán nem hanyatló jellegének érzékeltetése: a konvencionálisan lineáris stílustörténeti fejlődésképp meghaladása.

Okvetlenül felemlítendő a magyar korszak-specialisták részesevé a 2003-as pozsonyi Gótika-kiállításban és katalógusában, illetve (a késő középkort tekintve) részben ugyanott a 2009-es Reneszánsz-kiállításban is, nemcsak azért, mert ezek – mint a hazai publikációk is – részben a hazai vállalkozások (a *Magyarországi művészettörténet* 1987-es 2. kötete) revízióját és konkretizálását szolgálják.<sup>12</sup> Fő érdemük – végre – a szlovák és a magyar kutatók egymás iránti respektusának nemzeti elfogultságtól mentes elismerése, a múzeumok és a kutatók együttműködési készségének igazolása, s az emlékközösség elvének demonstrációja.

A fentiekből kibontakozik az áttekintett korszak egy kihordatlan vitatémája: a kutató és/vagy kommunikatív – mediatizált – múzeum részben művi, a szakmán kívülről gerjesztett dilemmája. A középkorkutatás a múzeumokról mint kutatóhelyekről nem mondhat le, s leszögezendő, hogy a középkori művészet soha nem lehet(ne) olyan mértékben aktualizálható, mint az élő, kortárs művészek produkciója.

## A módszerek és a témák

Szemben az előző korszakban a szintézisalkotásban uralkodó társadalomtörténeti, stílustörténeti módszerekkel – és részben ezek kritikájaként, de a nagyobb projekteknek kevésbé kedvező viszonyokhoz is alkalmazkodva – az áttekintett időszakban a tényfeltáró, a tárgyközpontú, monografikus módszerek váltak uralkodóvá. Ebben szerepet játszott a – különösen a történeti Magyarország határon túli területein – megnövekedett és folyamatosan növekvő, egyelőre szintetizálhatatlan emléktárhalmaz tömege. A jelenség azonban a tudományok nemzetközi tendenciáinak is pontosan megfelel.

Bizonyos hazai kutatások – nemzetközi tudományos kapcsolatok, illetve külföldi tanulmányok alapján – közvetlenül egyetemes művészettörténeti normákhoz igazodnak. Különösen érvényes ez a még Kovács Éva által megindított, váratlan halála után egy általa kezdeményezett OTKA-támogatású projekt keretében folytatott udvari művészet (illetve jelvénytörténeti) kutatásra.<sup>13</sup> A vállalkozás lezáratlan, területileg és számszerűen is parciális eredményei nagy kiállításokba épültek be. A jelentős magyarországi bizánci kisművészeti emléktárhalmaz megfelelő tudományos publicitást – és sok tekintetben újszerű értelmezést – kapott az újabb bizánci művészeti kiállításokon.<sup>14</sup> Ugyancsak nemzetközi művészettörténeti megfontolásokhoz igazodnak a magyarországi gótika kezdeteire vonatkozó tézisek ártérkékelését célzó, kiterjedt kutatások. Új, jelentős, mert ismert, de kellőképpen nem értelmezett forrásokat követve a magyarországi késő gótika stílári forrásvidékeit tárta fel a Mátyás-kori késő gótikus udvari építészet monográfiája.<sup>15</sup>

Különösen fontos, részben még lezáratlan eredmények fűződnek a késő gótikus képzőművészet stíluskezdetének értékeléséhez. E tekintetben kiemelkedő jelentőségű az úgynevezett galgóci Betlehem eredeti rendeltetésének a pozsonyi dómra való lokalizálása és egy további fontos részlettel, a magyarbéli Annuntiatával való kapcsolatba hozása.<sup>16</sup> E kutatások a 15. századi

<sup>12</sup> Dušan BURAN a kolektív: *Gótika*. Bratislava, SNG, 2003. (Dejiny slovenského výtvarného umenia); Ivan RUSINA a kolektív: *Reneszancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava, SNG, 2009. (Dejiny slovenského výtvarného umenia.)

<sup>13</sup> Magyar királyok emlékeinek nyomában Dél-Itáliában. *Ars Hungarica*, 26. 1998. 1. 5–82.

<sup>14</sup> Például *The Glory of Byzantium* (kiállítási katalógus). New York, Metropolitan Museum of Art, 1997. (Kiss Etele).

<sup>15</sup> PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Budapest, Balassi, 2005.

<sup>16</sup> ENDRÖDI Gábor: Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből. *Művészettörténeti Értesítő*, 47. 1998. 1–37; Kapitoly z dejín hlohoveckého reliéfu Narodenia Krísta. *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, 2001, 7–41.

*ars nova* németalföldi eredetű stílustendenciájának fontos közép-európai közvetítőjéhez, Nikolaus Gerhaerts van Leydenhez vezetnek. Hasonló kutatások folynak Szlovákiában, amelyekhez a szlovák nyelven is publikált magyar tanulmány is csatlakozott. (Legújabban az eredmények német részről történő elfogadásával a Liebighausban, illetve Strassburgban rendezett kiállítások katalógusaiban.) E közös kutatások mögött egy fontos német kezdeményezés, a 15. századi késő gótikus realizmus nürnbergi gyökereit (Hans Pleydenwurff), s azoknak a bécsi Schottenstift-mesterrel való kölcsönhatását kutató Robert Suckale berlini professzor elgondolásainak és tanításának szerepe húzódik meg. A részletekben fennálló vitakérdések ellenére Suckale nagy érdeme, hogy – mintegy a „külső” szemlélő nézőpontjából – aláhúzza a magyarországi stílusjelenség abszolút egyetemes értékét és elsőrangú kvalitását. Suckale és a cseh Jiří Fajt ugyanakkor egy feltételezett szlovák (Zápolya) udvari művészet tézisért fogalmazta meg, nézeteik azonban egyelőre nem találtak alapos elemzésre. Abban a Jagelló-korral foglalkozó lipcsei kutatási projektben, amelyben ezek az elemzések is születtek, a magyar részvétel nyilvánvalóan nem volt eléggé intenzív. Ugyanakkor kiemelendők a Schottenstift-mester magyarországi eredetére vonatkozó, egy MNG-szerzemény kapcsán elért hazai eredmények, valamint stílusa erdélyi jelenlétének és hatásainak igazolása az erdélyi szárnyasoltár-művészet történetének új feldolgozása során. A későbbi nürnbergi vonatkozások sorában nagy jelentőségű (különösen a korai Dürer festészetére utaló) eredményeket mutatott be az MNG *Magnificat anima mea Dominum* című MS mesterkiállítása.

Intenzív ikonográfiai kutatások folytak a tárgyalt időszakban. Ezek közé tartoznak intellektuális és misztikus ikonográfiai témák egész sorának poszt-ikonológiai elemzései, és viszont: azok a narratológiai szempontú elemzések, amelyekkel a szlovákiai Ivan Gerát közelítette meg mind a Szent László-legendákat, mind a kassai Szent Erzsébet-ciklust. Ugyanő nagy hasznú, népszerű kézikönyvben foglalta össze a hagiografikus ihletésű ikonográfia alapvonásait. Ennek a kutatási iránynak jelentős történettudományi ihletői közül a legbefolyásosabbak Klaniczay Gábornak az uralkodói szentségre vonatkozó tanulmányai, amelyek fontos ösztönzést adtak a hazai ikonográfiai kutatásnak. Másik, ugyancsak időszerű, a feminista kutatási kezdeményezéseket is képviselő javaslata a női szentség specifikus formáira vonatkozik, s találkozik a történész Zsoldos Attila szempontjaival is. E megközelítés termékeny hatásai a BTM *Habsburg Mária, Mohács özvegye* (bizar címadású) kiállításában<sup>17</sup> s az eredetileg Barcelonában bemutatott *Királylányok messi földről* című kiállításban<sup>18</sup> mutatkoznak. Az ikonográfiai és a rendtörténeti, egyháztörténeti érdeklődésnek nagy igénylői, pártolói a különféle vallásos testületek (katolikusokon kívül görög katolikusok, szerencsére reformátusok, evangélikusok, zsidók is) és kvázi *per definitionem* a PPKE. Informatív összefoglalások mellett az ezek által rendezett konferenciákon és kiadványaikban olykor fontos új eredmények is megjelennek.

Az 1990 táji változások óta a magyar középkor megközelíthetőségét tekintve is (amelyben a sokat emlegetett „egzotikus” magyar nyelv egyáltalán nem akkora akadály – még az idézettségben sem –, amekkora alibinek használják!) egyetemes jelenség. Számos külföldi tudós e korokban kezdett a magyarországi emlékek elmélyültebb kutatásába. Csak néhány fontos példa: Marie Lionnet disszertációja a 14. századi magyarországi falfestészetéről (Párizs, Sorbonne); Tim Juckes monográfiája a kassai Szent Erzsébet-templomról (London, Courtauld Institute); Cecily J. Hilsdale tanulmánya a Szent Korona bizánci részéről (*Art History*, 2008); Evelin Wetters (Lipcse, majd Riggisberg, Abegg-Stiftung) elmélyült gótikus iparművészeti tanulmányai és az ötvösség-

<sup>17</sup> *Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531* (kiállítási katalógus). Szerk. RÉTHELYI Orsolya–F. ROMHÁNYI Beatrix–SPEKNER Enikő–VÉGH András. Budapest, BTM, 2005.

<sup>18</sup> *Királylányok messi földről. Magyarország és Katalónia a középkorban* (kiállítási katalógus). Szerk. Ramon SARUBE–TÓTH Ferenc. Budapest, MNM, 2009. Katalán nyelvű kiadás is.

ről szóló monográfiája,<sup>19</sup> valamint tevékeny részvétele szinte valamennyi magyar vállalkozásban. A 2010-es évet fellow-ként a Collegium Budapestben töltő Xavier Barral i Altet a szentkirályi timpanon meglepő, egyetemes művészettörténeti helyét kijelölő tanulmánnyal szólott hozzá a magyar romanika kutatásához, s nemcsak inspirálta az OSZK *Apollonius pictus* illusztrált töredékének mintaszerű kritikai faksimile kiadását, hanem részt is vett benne.<sup>20</sup> A lengyel Romuald Kaczmarek a Margit-legenda forráshelyének szoros olvasatával adott reális, az elterjedtnél korábbi datálást Szent Margit ereklyesíremlékének és a mű itáliai forrásainak. A középkorkutatás szempontjából is felemlítendő a firenzei Villa i Tatti kutatóintézet szerepvállalása az itáliai–magyar kapcsolatok kutatásában – a leglátványosabban a 2008-as reneszánsz év és tudományos előkészületei kapcsán.<sup>21</sup>

A fenti, a szakterület nemzetközi orientációjában és tematikai hangsúlyaiban – részben objektív körülmények hatására – bekövetkezett módosulásokat, illetve változásokat fontos módszerbeli jellemzők kísérik:

a) A művek mint tárgyak beható vizsgálatából nyert tények és tényállások jelentőségének respektálása – egyfajta nem szövegközpontú, hanem a műalkotást mint szöveget alapul vevő hermeneutika hangsúlyos érvényesítése. Legfontosabb példáit az épületarcheológiai (úgynevezett „falkutatói”) metodika képviseli, amelynek iskolaszerű normái korábban a műemlékvédelem szervezetében alakultak ki. Ezt a normát és metodikát mindenekelőtt a *Lapidarium Hungaricum* című faragottkő-corpus képviseli, azon kevés műemléki projektek egyike, amely a 2000-es évtizedben is kiváló, a Nyugat-Dunántúlra vonatkozó kötetekkel folytatódott.<sup>22</sup> A szemléletmód mintaszerű megvalósítása a jáki templom nyugati részének építés- és szobrászattörténetét dokumentáló és feldolgozó, sokszoros monográfia.<sup>23</sup> Hasonló metodika alkalmazása van kibontakozóban a gyulafehérvári székesegyház folyamatban lévő kutatásaiban. Világosan megfogalmazott, formulaszerűen felépíthető norma lévén tanítható, követhető és alkalmazható: a szemléletmód – amint ezt az újabb falfestészeti kutatások példája mutatja – nemcsak e téren alkalmazható eredményesen, hanem restaurátorok és művészettörténészek együttműködésének keretét is alkothatja.

b) Megnövekedett a természettudományos vizsgálati módszereket alkalmazó műtárgydiagnosztikai eljárások súlya. Alkalmazásuk iskolapéldáit szolgáltatja a középkori vörösmárvány emlékek kutatása: az erre vállalkozó készülő, nagyszabású corpus egyben a fent tárgyalt metodika keretében értékeli e vizsgálati metodikát. A nagyrészt az MTA Geofizikai Kutatóintézetnek archeometriai kutatásaiba illeszkedő kutatások az építészeti és szobrászati nyersanyagok eredethelyeinek meghatározásában mind a hazai művészettörténet, mind az egyetemes művészeti emlékek terén széles körű alkalmazást mutatnak. Nem csekélyebb a régészetben alkalmazott vizsgálati módszerek jelentősége – melyek általában a régészettel közös interdiszciplináris

<sup>19</sup> Evelin WETTER: *Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn*. Ostfildern, Jan Thorbecke, 2011. (Studia Jagellonica Lipsiensia, 8.)

<sup>20</sup> *Apollonius pictus. An Illustrated late Antique Romance around 1000 / Egy illusztrált késő antik regény 1000 körül*. Szerk. BORECZKY Anna–NÉMETH András. Budapest, OSZK, é. n. (I).

<sup>21</sup> *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milano, Officina Libraria, 2011. (Villa i Tatti, 27.)

<sup>22</sup> *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye*. Szerk. HORLER Miklós (a 7. kötettől LÖVEI Pállal). 1. kötet: *Általános helyzetkép*. Budapest, 1988; 2. kötet: *Pest megye I, Visegrád, királyi palota 1*. Budapest, 1990; 3. kötet: *Győr-Moson-Sopron megye I, Sopronhorpács*. Budapest, 1995; 4. kötet: *Budapest I, Budai királyi palota 1*. Budapest, 1998; 5–6. kötet: *Vas megye I–II*. Budapest, 2002; 7. kötet: *Veszprém megye I*. Budapest, 2009; 8. kötet: *Pest megye II, Visegrád, alsó-és felsővár*. Budapest, 2012.

<sup>23</sup> *A jáki apostolszobrok / Die Apostelfiguren von Ják*. Szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter. Budapest, Balassi, 1999.

vállalkozások során kerülnek a művészettörténész kezébe, mint például a metallurgia, a dendrokronológia stb. eredményei. Kiemelendő – s a szakmán belüli nemzetközi tapasztalatcsere jelentőségére hívja fel a figyelmet – az infravörös reflektográfia alkalmazása a korai németalföldi festészet kutatásában („*dessin soujacent la peinture*” – az előrajzolás vizsgálata). A Szépművészeti Múzeum németalföldi képgyűjteményében alkalmazott metodika hitelességének záloga a nemzetközi normáknak megfelelő alkalmazása. Az esztergomi úgynevezett „Botticelli-vita” kulcsa többek között ennek a hitelnek (azaz: a természettudományokban megkövetelt falszifikálhatóságnak) a hiánya.

c) A mai magyar művészettörténet-írás egyik legjelentősebb tendenciája az önreflexiót és egyben a recepciótörténeti helyzetismeretet szolgáló, a mindenkori módszeres megközelítés történetiségét hangsúlyozó s ezáltal a művészettörténeti ítéletet relativizáló kutatástörténeti vizsgálat. Ez mindenféle dokumentumok, nemcsak szövegek, hanem rajzi és festői ábrázolások, fényképek, tervek, gyűjtéstörténeti és múzeumtörténeti adatok stb. forráskritikai kezelését írja elő. A középkori művészettörténetnek is fontos, általános követelményévé vált ilyen dokumentumok alkalmazása: nem csupán a tárgyak története értelmében, hanem általános recepciótörténeti tekintetben is. Az ilyen vonatkozású (segéd)gyűjtemények, adat-, terv- és fotótárak védelme relatíve új keletű; feldolgozásuk és rendszeres feltárásuk, bár egyes múzeumokban és a műemlékvédelemben főleg az utóbbi két évtizedben már megkezdődött, alapvetően még a jövő feladata.

d) Gyengült a magyar középkor „centripetálisnak” jellemezhető, a 19. századi, Budapest-központú nemzetállam képét historizáló topográfiai modelljének érvénye. Az ország régióinak művészetföldrajzi rekonstrukciójában is úttörő volt az 1994-es *Pannonia regia*-kiállítás, egy régió rekonstrukciós hipotézisének bemutatása. A régiók, illetve az ország peremvidégein elhelyezkedő nagy kereskedővárosok jelentőségének feltárása mind a középkori Magyarország művészeti kultúrája reális képének megalkotásában, mind az idegenből érkező művészek és művészeti jelenségek tudományos feldolgozásában döntő jelentőségű.

e) A korszak legjelentősebb, a fent jelzett tendenciákat nagyrészt képviselő diszciplináris iskolája az ELTE Művészettörténeti Intézete nyugalmazott adjunktusaként 2007-ben elhunyt Tóth Sándor nevéhez fűződik, személyes kutatásai (mindenekelőtt a román kori építészet és szobrászat történetének kidolgozása) és tanítása (vezetésével kidolgozott több tucat, nagyrészt monografikus szakdolgozat és az ezek nyomán készült publikációk) alapján. A ma a diszciplinában tevékeny fiatalabb generáció nagyrészt az ő nevelése.

## A középkorkutatás kilátásai

A középkori művészettörténet a mai magyar művészettörténeti oktatási struktúrában (ugyan helytelenül, de régen követett gyakorlat szerint a tantervek sorrendjében is) mintegy alapozó, „beavató” és alapelveket, módszereseket mintegy *in vitro* demonstráló diszciplína. Egyéb okokon (így a hozzá szükséges segédtudományi apparátus méretén, az interdiszciplinaritás fokozott követelményéből eredő igényeken) kívül ezért is kár oktatási súlyának korlátozása. Ez a korlátozás az úgynevezett „szabad bölcsészet” BA programjain belül alighanem társadalmi ítéletet – a felesleges luxusszakmává minősítést – fejez ki, éppoly felületes és önkényes ítélet alapján, mint sok más diszciplína esetében.

Ez a korlátozás azonban semmiképpen nem kettőzhető meg. Nyilvánvaló, hogy a középkori művészettörténet művelése az autonóm művészettörténeti diszciplína egyik előfeltétele. A művészettörténet autonómiája (melyet önkényes „tudomány-rendszertani” és „tudományszervezési” rendszabályok éppúgy fenyegetnek, mint valamely részterületet [például kortárs művészet] vagy alkalmazást [például kommunikáció, médiaelmélet] előtérbe helyező koncepciók) a középkorkutatás jövőjének legfontosabb előfeltétele.

Előfordulhat, hogy a magyar középkor kutatóinak (egyebek mellett a könyvtári és publikációs infrastruktúra szűkösségének nyomására is) hamarosan külföldön kell felkészülniük hivatásukra. Ez nem lenne példátlan, sem mindenestül negatív (vö. a 19. századot, vagy a két világháború közti időszak diaszpóra-jelenségeit), különösen a magyarországi egyetemek nemzetközi elfogadottsága szempontjából azonban meglehetősen káros lenne. (2011)



Galavics Géza

## Reneszánsz művészettörténeti kutatások Magyarországon 1995 és 2012 között

A magyar művészettörténet-írás történetében nincs még egy olyan stíluskorszak, amelyet az utóbbi bő másfél évtizedben olyannyira gyökeresen átformáltak volna, mint a magyarországi reneszánszt. S erről a folyamatról szerencsés módon kitűnő, a magyarországi reneszánszkutatást a kezdetektől áttekintő tudománytörténeti összefoglalás is rendelkezésre áll (Mikó Árpád tanulmánya az MNG *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon [16–17. század]* című 2008-as kiállítása alkalmából megjelent katalógus második kötetében, a tanulmánykötetben). Az 1980-as évek elejéig a hazai reneszánszról kialakított képet Balogh Jolán közel fél évszázada nagy gonddal és hatalmas tudásanyaggal formált művészettörténeti konstrukciója határozta meg. Mátyás király reneszánsz mecénatúrája állt ennek középpontjában, majd ennek hatására az itáliai reneszánsz formakincs elterjedése Magyarországon, egészen Erdélyig, ahol belőle született az erdélyi „virágos reneszánsz”, s jutott el egészen a népművészet megtermékenyítéséig. Nagy ívű koncepció volt ez, s Balogh Jolánnak olyan jelentős művei kísérték, mint az *Erdélyi renaissance. I: 1460–1541* (Kolozsvár, 1943); *Az esztergomi Bakócz kápolna* című monográfia (Budapest, 1955); *A művészet Mátyás király udvarában. I–II.* (Budapest, 1966); a *Varadinum*-kötet (1982), s pályafutását mintegy megkoronázta a schallaburgi Mátyás-kiállítás (*Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, 1458–1541*. Kiállítási katalógus, Schallaburg–Wien, 1982) és annak budapesti bemutatása (1983). Ám a nagy emlék- és forrásanyaggal dolgozó, de erősen itolocentrikus, stílusformákhoz kötött és tipologizáló reneszánsz-koncepcióját az 1980-as évektől egyre több irányból bontották meg. Új nézőpontok, új módszerek, eddig figyelmen kívül hagyott korszakok és emlékek, továbbá újonnan előkerült leletek megismerése révén lépésről lépésre változott meg a magyarországi reneszánsz képe, s három évtized alatt a lényegét, összképét tekintve mára egy jelentősen más reneszánsz korszak-kép alakult ki.

A változtatáshoz a legerősebb impulzus az irodalomtörténet felől, Klaniczay Tibortól és körétől érkezett. A humanisták tevékenységének, szerepének, a reneszánsz művészet kifejezőmódjának, benne az antikvitáshoz való viszonyának a vizsgálata az 1980-as évektől egy új, korszerűbb reneszánsz-felfogást testesített meg, s termékenyítően hatott nemcsak az irodalomtörténet-, hanem a művészettörténet-írásra is. A Magyarországon működő (nem csak Mátyás-kori) humanisták tevékenységének vizsgálata, a róluk szóló kutatási eredmények revízióra készítették a korszak művészettörténetész kutatóit, „reneszánsz” fogalomhasználatát és kontextualizálását illetően. Az 1990-es évektől olyan nagy kutatási hagyománnyal bíró, emblematisz mőtárgy-együttes kapott új értelmezést, mint például a Corvina könyvtár, s különösen annak illusztrált díszkódexei. A kutatási metodikában a korábbiaknál jóval nagyobb szerepet kapott a filológia, s nemcsak a díszkódexek kép/szöveg viszonylatában, hanem az építészetről és a művészetekről szóló egykorú források értelmezése kapcsán, s a magyarországi reneszánsz művészet másik legfontosabb emlékcsoportja, a reneszánsz kőfaragványok vizsgálatában is. Itt a tipológia helyére a formák és a hozzájuk köthető megrendelési szándékok, a síremléktípusoknak és azok anya-

gának megválasztása s a művészeti hagyományokhoz fűződő bonyolult viszonyrendszer vizsgálata lépett. A magyarországi művészettörténet-írásban a Mátyás-kori reneszánsz kutatásának változatlanul fontos szerep jutott, de felerősödött a Jagelló-kori királyi udvar művészetpártolásának vizsgálata, a világi és egyházi elit mecénatúrájának s a késő reneszánsz kori humanista köröknek, gyűjteményeinek, kapcsolatrendszerüknek kutatása is.

A budai vár s a visegrádi királyi palota változatlanul kitüntetett szerepet kap a Mátyás- és Jagelló-kori reneszánsz kutatásában. Mellettük azonban az utóbbi másfél évtizedben fokozottabb figyelem irányult Esztergomra: Vitéz János humanista műveltségére, udvarának könyvkultúrájára, Bakócz Tamás kápolnájának stíluseredetére, s mellettük Beatrix királyné udvarára, mecénatúrájára, az általa foglalkoztatott mesterek és humanisták köreire, az általuk képviselt művészeti reprezentáció Mátyásétól eltérő karakterére. Mindezek együtt az eddigieknél jelentősebb szerepet kaptak a reneszánsz magyarországi meghonosodásában (Mikó Árpád, Horváth István, Vukov Konstantin).

A Corvina-kutatás mellett a magyarországi reneszánsz történetének másik nagy hagyományú térréuma a reneszánsz kőfaragványok összegyűjtése és vizsgálata. Műemléki kutatások és helyreállítások során nemcsak Budán, hanem Nyitrától Székesfehérváron át Pécsig, Soprontól Vácon át erdélyi helyszínekig igen sok reneszánsz kőfaragvány került elő, s ezek az eddigieknél jóval több lehetőséget kínálnak a reneszánsz művészetet pártfogoló rétegeinek, az emlékek műfaji sokszínűségének és a mesterek műhelykapcsolatainak vizsgálatára. Művészettörténeti helyük, jelentőségük megállapításánál nemcsak terminológiai változást jelent, hogy formarendszerük kapcsán nem a túl általános „reneszánsz” fogalmát használják, hanem az itáliai reneszánsz gyökereit, karakterét jobban kifejező – s az „északi reneszánsz” sokáig mellőzött stílusirányzatának emlékeitől árnyaltabb megkülönböztetést lehetővé tévő – „all’antica” formák kategóriáját. Ezek értékelésekor azonban nem a hagyományos – Budáról a kőfaragóműhelyek által szétsugárzott reneszánsz formakincs elterjedése – nézőpont a meghatározó, hanem bennük az egyházi és politikai elitnek az udvari reprezentáció mintáit, „all’antica” reprezentációs formakincsét átvevő építetói gesztusát kell látnunk.

Az utóbbi bő másfél évtizedben jelentősen felerősödött a reneszánsz művészet mecénás személyiségeinek kutatása is, akárha csak egy-egy jellegzetes műtárgycsoport vagy gyűjtemény (vagy annak csak leltára) kapcsolható a nevükhöz. De két markáns főpapi személyiség, a pécsi püspök Szatmári György és a váci püspök Báthory Miklós mecénatúrájának jelentőségét az is mutatja, hogy önálló kötetet, illetve tanulmánykötetet szenteltek tevékenységüknek: Farbak Péter: *Szatmári György, a mecénás. Egy főpap műpártoló tevékenysége a Jagelló-kori Magyarországon*. Budapest, 2002. (Művészettörténeti Füzetek, 27.); *Emlékkötet Szatmári György tiszteletére*. Szerk. Fedeles Tamás. Budapest–Pécs, 2007; *Báthory Miklós váci püspök [1474–1506] emlékezete. Tanulmányok a „Váci püspökség Báthory Emlékéve 2006” alkalmából rendezett konferencia anyagából*. Szerk. Horváth Alice. Vác, 2007.

Mátyás-király és a magyarországi humanizmus, s újabban a Jagelló-kor iránt az érdeklődés változatlanul nemzetközi szintű, s ezt a reneszánsz évben (2008) Budapesten megrendezett nagyszabású Mátyás-konferencia előadásai (nem jelentek meg), s a firenzei Villa I Tatti-ban amerikai és európai, köztük a legkiválóbb magyarországi specialisták részvételével lezajlott konferencia (magyar részről kezdeményezője, s a Firenzében 2011-ben kiadott kötet egyik szerkesztője Farbak Péter) szemléltetheti a legjobban: *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 6–8, 2007*. Eds. Péter Farbak–Louis A. Waldman. (Villa I Tatti, 27.) A nemzetközi érdeklődést jól jelzi, hogy két, Mátyás udvarában (is) működő itáliai szobrász tevékenységét egy német és egy olasz kutató dolgozta fel: Johannes Röll: Giovanni Dalmata; Francesco Caglioti: Gregorio di Lorenzo (koráb-

ban a Márványmadonnák mestere), mindkettő legutóbb a budapesti Mátyás-kiállítás (BTM 2008) katalógusában.

A magyarországi reneszánszkutatásnak a vizsgált időpontban egyik legeredményesebb területe a kora újkori sírkő kutatás lett. Művelői szisztematikusan végigvizsgálták, leírták és rendszerbe foglalva közzé tették a történeti Magyarországon a 16–17. századból fennmaradt sírkőanyagot. Feliratok, címerek, szobrászati megfogalmazás, a sírkő anyagának, típusának, a feliratok betűtípusának, a temetkezési helynek a megválasztása, s a valóságos vagy a vágyott társadalmi hely kijelölése nemcsak a művészettörténet, hanem a társadalomtörténet számára is gazdag információs forrásul szolgál (Mikó Árpád, Pálffy Géza, Zuzana Ludiková – *Művészettörténeti Értesítő*, 1999 [Győr, székesegyház], 2002 [Pozsony, dóm; Nagyszombat, Szent Miklós-templom], 2005 [Pozsony, ferences templom], 2006 [Lőcse, Szent Jakab-templom], 2007 [Szepeshely, székesegyház], 2008 [Turócszentmárton, Szent Márton-templom]). A korszak elitjének vezető személyiségeihez kapcsolódik a magyarországi reneszánsz portréművészet kezdeteinek átfogó vizsgálata: a portré iránti igény megjelenését, első példáit, a portrékészítés alkalmainak, mesterválasztásainak, típusainak, műfajainak a társadalmi reprezentációval, az udvari kapcsolatrendszerrel, a humanista köröktől érkező impulzusokkal összefüggő hálózatát művészettörténeti folyamatként Buzási Enikő írta le először (Portrék, festők, mecénások. A portré történetéhez a 16–17. századi Magyarországon. In: *Mátyás király öröksége... i. m.*). Új elem a 16–17. századi magyarországi késő reneszánsz művészet kutatásában a metszetelőképek használatának kimutatása (Jozef Medvecký, Galavics Géza), amely közvetlen s jól dokumentálható képet ad arról, hogy a korszak hazai mesterei és megrendelői az európai sokszorosított grafika hatalmas terméséből mit ismertek és használtak föl műveikben, s miként terjedtek el az európai reneszánsz és barokk művészet újításai, képi megoldásai Magyarországon (Galavics Géza: *Metszetelőképek a késő reneszánsz Magyarországon*. In: *Mátyás király öröksége... i. m.*).

Az iparművészetben a 16–17. századi ötvösség története szolgált a legtöbb új eredmény: részben az Esterházy-kincstár fő műveinek megrendelői, művészettörténeti és reprezentációs hátterére figyelő vizsgálatok révén (Szilágyi András: *Az Esterházy-gyűjtemény 15. századi ötvösművei és a Mátyás-tradíció*. *Ars Decorativa*, 12. 1992; *Az Esterházy-kincstár*. Budapest, 1994), részben pedig nagy múzeumi és egyházi gyűjtemények anyagának friss szellemű újraértékelése révén (Kiss Erika: *Udvari ötvösség a XVII. században a királyi Magyarországon és az Erdélyi Fejedelemségben*. PhD-disszertáció. Budapest, 2002; *Ötvösök és megrendelők a királyi Magyarország és a fejedelemség udvaraiban*. In: *Emlékkönyv Kiss András nyolcvanadik születésnapjára*. Szerk. Pál-Antal Sándor–Sipos Gábor–W. Kovács András–Wolf Rudolf. Kolozsvár, 2003. 245–254). Ezen a területen kínált új lehetőséget az 1990-es évektől Közép-Európában a megváltozott politikai környezet, amelyben a magyarországi kutatók szisztematikus következetességgel végzik munkájukat, s teszik közzé a határon túli területek magyar egyházainak ötvösművészeti emlékeit (például a *Magyar Református Egyházak javainak tára* című sorozatban, amelynek 1999 és 2007 között 12 kötete jelent meg). Az Esterházy-kincstár anyagának feldolgozásához s az évtizedek óta folyó restauráláshoz kapcsolódva látványos eredményeket hozott a textilművészet (szőnyeg, hímzés, viseletek és tartozékaik, lótakarók) kutatása, s különösen a török kori, a török iparművészet 16–17. századi intenzív magyarországi jelenlétének kimutatása (Pásztor Emese munkái: *Oszmán-török hímzések az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből*. Kiállítási katalógus. Eger, 1990; *Die osmanisch-türkischen Objekte in der Esterházy Schatzkammer*. In: *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*. Hg. Gerda Mraz–Géza Galavics. Wien, 1999. 83–100; *Ottoman Saddlecloths, Saddles, Bow-Cases and Quivers in Transylvania and Royal Hungary. Ottoman-Turkish Textiles in the Esterházy Collections at the Museum of Applied Arts, Budapest*. In: *Turkish Flowers. Studies in Ottoman Art in Hungary*. Ed. Gerelyes, Ibo-

lya. Budapest, 2005. 101–114; Oszmán-török textilmunkák a királyság és az Erdélyi fejedelemség nemesi udvarházaiban. In: *A magyar kézművesipar története*. Szerk. Szulovszky János. Budapest, 2005. 204–208).

A magyarországi reneszánszsal kapcsolatos tudásunk alakításában a felsoroltakon kívül még számosan vállaltak részt itthon és külföldön is egy-egy műalkotás, műalkotáscsoport vagy egy-egy részjelenség feldolgozásával. De nem hallgatható el, hogy a magyarországi reneszánsz művészet egészéről szóló áttekintésben meghatározó szerepe Mikó Árpádnak volt, aki negyedszázados tevékenysége során saját kutatásai és mások eredményei integrálásával a magyarországi reneszánsz művészet történetének új modelljét alkotta meg. Első ízben 2001-ben (Mikó Árpád: *Reneszánsz*. In: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől...*), majd kibővíve 2009-ben formálta egységes narratívává, s mindkét összefoglalást a Corvina adta ki. Ez a teljesítmény – amint ezt Buzási Enikő a Művészettörténeti Bizottság számára készült értékelésében meg is fogalmazta – „évtizedek óta tartó módszeres kutatásból és szisztematikus forrásfeltárásból eredő nagy anyagismereten, valamint az egyes műfajok jelenségeinek együttlátásán alapszik. Munkáiban a korszak 15. századi kezdeteitől a 17. század közepéig, a reneszánsz művészet utóéletének végső határáig veszi sorra és vizsgálja az építészet és annak részterületei, a sírkőplasztika, a miniatúra-, illetve címereslevél-festészet, továbbá az egyházi berendezések (famennyezetek, epitáfiumok) emlékeinek ikonográfiai és stíluskritikai problémáit. Vizsgálati szempontjaiban a tárgyak mellett mindenkor hangsúlyosan jelen van a megrendelők, s az általuk képviselt, sokszor éppenséggel általuk meghatározott szellemi közeg, de főleg az írott anyag mindenfajta formája, a kódextől a levéltári forrásig, a humanista szövegtől a kincstárleltárig. Az írott szöveg mindenkor, nemcsak az értelmezésben, de gyakran az epigráfia felől is kulcsszerepet kap a vizsgálatok során; a humanista szövegek és feliratok filológiai értelmezésének beemelése a művészet-történet módszerei közé pályája kezdetétől fogva meghatározó, és a korszak jelenségeinek elemzésében újító jellemzője.”

Mikó Árpád meghatározó szerepet játszott főkurátorként vagy társkurátorként azokban a nagy kiállításokban és katalógusokban, amelyek a magyarországi reneszánsz művészet emlékeit is újra meg újra új kontextusokba helyezték és a szélesebb közönséggel is megismertették: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon*. Kiállítási katalógus, MNG. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Budapest, 1994; *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus, MNG. Szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Budapest, 2000; *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei*. Kiállítási katalógus, MNG. Szerk. Mikó Árpád. Budapest, 2002; *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, I–II. Kiállítási katalógus, illetve tanulmánykötet, MNG. Szerk. Mikó Árpád–Verő Mária. Budapest, 2008. Emellett munkatársa vagy tanácsadója volt a „Reneszánsz Év” (2008) olyan nagyszabású kiállításainak, mint a *Hunyadi Mátyás, a király* (BTM), a *Beatrix öröksége* (Iparművészeti Múzeum), a *Csillag a holló árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei* (OSZK). A reneszánsz év négy nagy kiállítása nemzetközi kölcsönzésekkel és részben nemzetközi szerzőgárdával, tudományos igényű, angolul is kiadott (vagy bő angol nyelvű kivonattal kísért) katalógusokkal a magyar reneszánszkutatás kiemelkedő szellemi és múzeumi teljesítményei volt, s a magyar reneszánszkutatók külföldi szerepléseivel együtt minden eddiginél többet tett a magyarországi reneszánsz művészet hazai és külföldi megismertetéséért.

Ezek a kiállítások múzeumi műtárgyak és muzealizált emlékek köré szerveződtek. De volt a reneszánszsal foglalkozó magyar művészettörténet-írásnak egy olyan területe, amely zömmel a ma is a helyszínen lévő reneszánsz műemlékek kutatásában ért el jelentős eredményeket. Ide sorolhatjuk Koppány Tibor és Feld István építészettörténeti tárgyú, várakkal, várkastélyokkal foglalkozó köteteit, s Farbak Péter hasonló témájú írásait, kiegészítve az ő jelen-

tős tudományszervezési tevékenységével és a magyar reneszánsz építészettörténeti kutatások eredményeinek külföldi megismertetésével. A reneszánsz építészet történetében a legjelentősebb eredmények azonban az erdélyi késő reneszánsz építészet témaköréhez kapcsolhatók. Kolozsvári művészettörténész, Kovács András az erről szóló művek szerzője, aki az 1970-es évek végétől elindulva a B. Nagy Margit által megkezdett úton, és támaszkodva az ő eredményeire, módszeresen tárta fel az erdélyi késő reneszánsz építészet valós összefüggéseit. Mindkettőjük módszere következetesen az egyes emlékekre, emlékcsoportokra vonatkozott, s az írott források feltárására, értelmezésére és a helyszíni megfigyelésekre, kutatásokra épült. Eredményeik sorra felülírták Balogh Jolánnak az erdélyi reneszánszról kialakított, töretlenül egyenes vonalú, a 20. századi népművészetig vezetett felfogását. Kovács András fordított egyet azon a Balogh Jolán által képviselt koncepción, amely az Itáliából érkező művészeti impulzusok, formák Erdélyen történő lassú szétáramlását vizsgálta. Kovács András a különböző erdélyi művészeti emlékek történetétől, megrendelőitől, az épületek és térrendszerük funkciójától, a tervezésben és a megvalósításban közreműködő mesterek tevékenységétől, az egykori leírásoktól s a megmaradt művektől indult el, majd karakterizálva az egyes emlékeket, emlékcsoportokat, jelölte ki helyüket az erdélyi és a közép-európai művészet történetében. Kiemelten foglalkozott a gyulafehérvári fejedelmi udvar építkezéseivel és reprezentációjával, végigkövetve ennek mintaadó szerepét az erdélyi főnemesek építkezésein; behatóan tárgyalta a 16., s részben a 17. században is meghatározó várépítészetet, az Észak-Itáliából vagy az osztrák tartományokból érkező hadmérnökök, „várfundálók” tevékenységét és szerepét. Foglalkozott a kor templomépítészetével, a templomok belső díszítésével, sírköveikkel, szöszékeikkel, famennyezeteikkel, továbbá városi lakóházakkal, azok építettőivel és kőfaragóival, az erdélyi épület- és díszítőhagyománnyal, és megannyi, e felsorolásba bele nem férő témakörrel is. Munkásságában az erdélyi fejedelemség reneszánsz művészetéről gazdagon strukturált összképet formált, amely képes volt annak művészeti emlékein keresztül az ország társadalmi és politikai berendezését, viszonyrendszerét is felidézni, s mestereken, műveken, stílusirányzatokon keresztül érzékeltetni, hogy Erdély, művészetében őrizve saját hagyományait, ezer szállal kötődött a Magyar Királysághoz s a környező európai országok szinte mindegyikéhez. Kovács András eredményeit különböző tanulmányain kívül önálló kötetben is összefoglalta, s a *Késő reneszánsz építészet Erdélyben, 1541–1720* című könyve (Budapest–Kolozsvár, 2003) az utóbbi másfél évtized egyik legjelentősebb, régi művészettel foglalkozó művészettörténeti produkciója lett. Egyúttal a magyarországi művészettörténet-írás határon túli ágának az összetartozás természetességét megtestesítő darabja. Ha hozzávesszük, hogy a szerző mindeközben a kolozsvári egyetem magyar nyelvű művészettörténet tanszékén szinte egyedül felnevelt egy fiatal, az ő munkáját továbbvinni képes erdélyi művészettörténész generációt is, tevékenységét még inkább a magyar művészettörténet-írás kiemelkedő teljesítményének nevezhetjük. Tanítványai 2011-ben köszöntőkötetet adtak ki Kovács András tiszteletére (*Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*. Szerk. Kovács Zsolt–Sarkadi Nagy Emese–Weisz Attila. Kolozsvár, 2011).

\*

A Szépművészeti Múzeumban folyó reneszánsz kutatásokról lásd együtt az ottani barokk-kutatásokkal, a magyarországi barokk-kutatásról szóló rész végén írottakat.



Galavics Géza

## Barokk művészettörténeti kutatások Magyarországon 1995 és 2012 között

A barokk művészet kutatása az 1995 és 2012 közötti másfél évtizedben nem járt olyan mélyreható változásokkal, mint a reneszánsz művészeté. A feladatok, a módszerek és a közelítésmód nézőpontjából inkább kontinuuusnak nevezhető, s ezt önmagában is jelzi, hogy gyűjtéstörténeti kutatásaival szinte mindvégig jelen van Garas Klára is, együtt annak a fiatalabb generációnak a képviselőivel, akik az általa több mint fél évszázaddal korábban megkezdett munkát folytatják. A barokk korszak kutatása ezért inkább hangsúlyeltolódásokkal, egyes témakörök markánsabb megjelenítésével, másrészt új kutatási területek bevonásával írható le.

A vizsgált időszak művészettörténet-írásának egyik karakteres vonása, hogy jól érzékelhető módon megnőtt benne a *mecénáskutatás* jelentősége. Közülük is legelsősorban az Esterházy-családé. Korábbi kutatások elismeréseként 1995-ben magyar szerzői is voltak az eisenstadti *Die Fürsten Esterházy*-kiállításnak, 1999-ben pedig túlnyomórészt magyar szerzőkkel, köztük Garas Klárával adott ki a bécsi Böhlau Verlag tanulmánykötetet *Die Sammlungen der Fürsten Esterházy* alcímmel.<sup>1</sup> 2000 után alakult ki szorosabb együttműködés a magyar művészettörténet, művészettörténészek és az osztrák Esterházy Privatstiftung szakemberei közt, aminek jótékony hatása mindkét oldalon érzékelhető. Ebben az időszakban több kiállítás is témájául választotta az Esterházyak művészeti örökségét: *L'Eredità Esterházy*, Róma, 2002; *Az Esterházy örökség*, Szépművészeti Múzeum, 2004 (Czére Andrea); *Esterházy kincsek*, 2006–2007 (Szilágyi András); *Az Esterházy kincstár textiliái*, 2010 (Tompos Lilla, Pásztor Emese, László Emőke), az utóbbi kettő az Iparművészeti Múzeumban; *Nicolas II. Esterházy, 1765–1833. Un prince hongrois collectionneur*, Compiègne, 2007–2008; *Les Esterházy, princes collectionneurs. La naissance du Musée*, Paris, 2011, számos magyar művészettörténész, az említetteken kívül még leggyakrabban Galavics Géza, Dávid Ferenc, Gonda Zsuzsa és Radványi Orsolya közreműködésével. Mellettük önálló tanulmányok foglalkoztak Esterházy Pál nádor ősgalériájával (Buzási Enikő); tézislapjaival és máriacelli mecénatúrájával (Galavics Géza); páratlan ezüsbútor-kollekciójával s festménygalériájával is (Stefan Körner, az utóbbi témában Margit Kopp-pal együtt). Az Esterházy-kutatások másik csomópontja Esterházy „Fényes” Miklós rezidenciája, Eszterháza kastélya és kertje körül alakult ki. Mócsényi Mihály a kastély és a kert történetének páratlanul gazdag dokumentumanyagát gyűjtötte össze s foglalta rendszerbe (*Eszterháza fehéren-feketén*, Budapest, 2000); Dávid Ferenc a kastély építéstörténetét és belső tereinek funkcionális és díszítőrendszereit tisztázta, kijelölve Eszterháza helyét az európai főúri udvarok reprezentációs rendszerében (*Ars Hungarica*, 2000 és 2002); Galavics Géza a kastély és a kert egykori ábrázolásait gyűjtötte össze és értelmezte (*Ars Hungarica*, 2000); Vadászi Erzsébet pedig a kastély szétszóródott bútorait és kárpitjait (*Magyar Versália*, Budapest, 2007). Eszterháza nagyszabású barokk tájkompozíciójának kialakulását (és megszüntetésé-

<sup>1</sup> *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, Hg. Gerda MRAZ–Géza GALAVICS. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1999. A kötet meghatározó osztrák tanulmánya: Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy.

sét) Fatsar Kristóf dolgozta fel, Alföldy Gábor pedig ennek 20. századi rekonstrukcióját. Az Eszterháza-kutatásokra igen inspiráló hatással voltak Dávid Ferenc kezdeményezései és írásai, amelyek visszhangjaként kollégái 2010-ben csak Eszterházáról 13 tanulmányt készítettek a tiszteletére megjelent kötetek számára (*Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára*. II. 2013).

Az Eszterházyak művészetpártolása iránti megnövekedett érdeklődést jelzik a gyűjtő s mecénás Eszterházyak iránti újabb osztrák kutatások, részben Eszterházy „Fényes” Miklós (Stefan Körner: *Esterházy Feenreich. Fürst Nikolaus I. verblüfft Europa*. Petersberg, 2011), de különösen a II. Miklós mecénási tevékenységét vizsgáló írások (Ingeborg Schemper: Canova Eszterházy Leopoldina-szobra, Stefan Kalamár: Charles Moreau kismartoni munkái), s főként Stefan Körner kötetei, köztük is a gyűjtő Miklós herceg személyiségét, motivációs világát, a reprezentációval kapcsolatos felfogását modern társadalomtörténeti szemlélettel tárgyaló rövid biográfiája (*Il Magnifico. Fürst Nikolaus II. Esterházy 1765–1833*. Petersberg, 2011), s monográfiája: *Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers*. Wien, 2013). Újabb kezdeményező szerepet vállalnak a közös osztrák–magyar Eszterházy kutatásokban osztrák történészek is.<sup>2</sup>

Tendenciáját tekintve ide kell sorolni a Batthyány-család mecenatúráját vizsgáló kutatásokat is. Ezek a 2005. évi körmendi és szombathelyi *Batthyányak évszázadai* címmel megrendezett kiállítások katalógusában, a körmendi Batthyány-konferencia előadásait tartalmazó kötetben jelentek meg (szerk. Zsámbéky Monika), illetve a kiállítás kapcsán a Batthyányak iránt megnövekedett érdeklődést jelzik. Ám ezek együttesen is egyelőre inkább csak mozaikos összképet nyújtanak. Sokkal jelentősebb vállalkozás – s a magyarországi barokk-kutatásban metodikailag is új kezdeményezés – a 17. századi Magyarország legjelentősebb mecénása és gyűjtője, Nádasdy Ferenc országbíró (†1671) barokk udvarát kutató projekt, amelyben művészettörténészek (Buzási Enikő, Kiss Erika), irodalomtörténész (Viskolcz Noémi), történész (Toma Katalin) és zenetörténész (Király Ferenc) együtt dolgoznak. Bár a projekt még nem zárult le, eddig bemutatott eredményei (Buzási Enikő: *A Nádasdy ősgaléria és a Widemann metszetsorozatok, Nádasdy Ferenc sárvári rezidenciája*; Kiss Erika: *Nádasdy Ferenc kincstára*) a barokk mecenatúra-kutatásban új utakat nyitottak a tekintetben is, hogy kutatásaikról – a magyarországi művészet témakörét illetően modellértékű módon – önálló honlapot is kialakítottak ([www.barokkudvar.hu](http://www.barokkudvar.hu)). Emellett tudatosan törekszenek arra, hogy kutatásaikat történészek által szerkesztett kötetekben, folyóiratokban is közvétegyék (például *Idővel paloták. Magyar udvari kultúra a 16–17. században*. Szerk. G. Etényi Nóra–Horn Ildikó. Budapest, 2005; *Századok*, 2010. 4). A mecénáskutatás témakörében új kutatási terület az Erdődy család műpártolása, generációkon és stílusokon átívelő műgyűjtői tevékenységének és műgyűjteményeinek vizsgálata. Ezt Bubryák Orsolya műveli intenzív levéltári kutatásra építve, Bakócz Tamástól a 20. századig követve az Erdődy család műkincseinek sorsát, s változó szerepét a család reprezentációjában (*Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei*. PhD-disszertáció: 2009; könyv: 2013).

A magyarországi főúri családok mecenatúrája témakör mellett a vizsgált időszak másik jellegzetes művészettörténeti kutatási iránya az *egyházi központokhoz kapcsolódó művészeti tevékenység* vizsgálata volt. Részben szélesebb történeti keretekbe ágyazott kutatások részeként, vagy egy-egy jellegzetes kultuszhely történetébe, a kultusz gyakorlatának folyamatába illesztve, illetve a magánajtatosság s a népi vallásosság képi emlékmányát vizsgálva, részben pedig a keleti kereszténység másfajta művészeti tradíciója magyarországi változatainak s azok kelet-európai kulturális, ikonográfiai és stílári kapcsolatait vizsgálva. E tematikai körben az első a *Mons*

<sup>2</sup> *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. Wolfgang GÜRTLER–Rudolf KROPP. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abteilung 7–Landesmuseum, 2009. Benne Dávid Ferenc írása Mödlhammernek az eszterházai kastély építésében játszott szerepéről és Stefan Körneré az Esterházyak ezüstműtorairól.

*Sacer. Pannonhalma 1000 éve* kiállítás és katalógusa (szerk. Takács Imre. Pannonhalma, 1996) volt, amely a középkortól a 20. századig vizsgálta a legjelentősebb hazai szerzetesközösség történetét, benne a különböző századokban a művészetek szerepét. A Pannonhalmi Főapátság barokk kori renovációja, kiépítése az apátság középkori hagyományaihoz és építményeihez fűződő viszonyában nyerte el helyét a történetben. Hasonló karakterű volt a BTM Kiscelli Múzeumában a *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete* címmel megrendezett kiállítás is. Katalógusának magyar, osztrák, horvát, cseh, szlovák szerzői közösen írták le és elemezték Közép-Európa legjelentősebb zarándokhelyének évszázadokon átívelő történetét az uralkodóktól az egyszerű zarándokokig. Művészettörténészek (Farbaky Péter, Serfőző Szabolcs) kezdeményezték és rendezték a kiállítást, s az általuk szerkesztett kötet kitűnően érzékeltette, hogy a középkor és a barokk korszak egymásra épülő történeti és spirituális kapcsolatrendszere a legintenzívebben talán éppen a művészetek révén jutott kifejezésre. A kötet egésze önmagában is szemléltetheti, hogy a művészettörténet-tudomány tárgya leírását és interpretációját a kultúra teljességeként kívánja értelmezni. A kiállítás foglalkozott az uralkodók fogadalmi és a celli Mária-kultuszt szolgáló donációi mellett a kultuszt a legszélesebb társadalmi rétegekig elvivő sokszorosított grafikai ábrázolásokkal, amelyeknek kutatása – Szilárdfy Zoltán munkássága nyomán – az utóbbi bő másfél évtizedben is igen bő termést hozott (*A magánáhitat szentképei*. I–III. Szeged, 1995–2008; *Ikonográfia és kultusztörténet*. 2003). Az egyházi központok és a művészetek kapcsolatának témakörébe illeszkedik a legjelentősebb magyarországi barokk kori kegyhely, a pálosok sasvári búcsújáró templomának monografikus feldolgozása, a magyar művészettörténet-írás régi adóssága (Serfőző Szabolcs, 2012). Ez a kutatási időszak hozta meg korábbi kezdeményezések után a magyarországi görögkeleti és a görög katolikus közösségek művészetének minden eddiginél teljesebb és szisztematikusabb vizsgálatát is, elsősorban Puskás Bernadett, Terdik Szilveszter és Nagy Márta munkásságában. Eredményeik sokszor eddig alig számon tartott példákön mutatják be, hogy a keleti és a nyugati kereszténység kép- és tradícióértelmezésének milyen sokféle változata jött létre. Általuk is gazdagabbá válik az az összkép, amely Magyarországot mint a különböző vallási kultúrák találkozásának fontos európai találkozási pontját írja le.

A magyarországi barokk-kutatás harmadik, markánsan megjelenő témaköre a jelentős *barokk művészegyeniségek monográfiáit*, illetve a fő műveikre irányuló monografikus kutatásokat foglalja magába. A vizsgált időszakban két nagy festészeti monográfia is elkészült, s mindkettő mögött negyedszázados kutatás áll. Az egyik Buzási Enikő Mányoki Ádám-monográfiája (2003), a másik Jávor Anna Johann Lukas Kracker-ről szóló munkája (2004). Az első egy 80 évvel azelőtt készült monográfiát (Lázár Béla, 1933), a második egy több mint hat évtizeddel korábban megjelentetett művet, Garas Klára pályája kezdetén írt Kracker-kötetét (1941) váltotta föl. Az 1930-as évek óta nemcsak a modern művészettörténeti monográfia iránti igények változtak meg, hanem rendkívül megnőtt a feldolgozandó forrásanyag mennyisége is, s többszörösére nőtt az oeuvre-be illeszthető (vagy onnan kizárható) művek száma. Mindkét művész elég tág európai környezetben működött, Mányoki Észak-Németországban, Berlinben, Hollandiában, Drezdában, Bécsben, Magyarországon, Lipcsében; Kracker Morvaországban, Bécsben, Prágában, s élete végén Magyarországon – műveik is, a rájuk vonatkozó források is igen sokféle találhatók. Mindkét németül is megjelentetett monográfia nemzetközi mércével mérve is jelentős mű, s ezt fogadtatásuk is teljességgel visszaigazolta. Buzási Enikő Mányoki-monográfiája mellé egy Mányoki-kiállítást is megrendezett (MNG, 2003), Jávor Anna pedig – bekapcsolódva a Garas Klára Maulbertsch-monográfiájához (1960) után három évtizeddel, az 1990-es évektől intenzívebbé váló közép-európai Maulbertsch-kutatásokba, amelyek a festő tevékenységének újraértékelését tűzték ki célul – a Maulbertsch és tanítványa, Winterhalder festészetét bemutató budapesti

kiállítást rendezte meg.<sup>3</sup> Szintén Maulbertsch-kutatóként, s főleg a kései magyarországi Maulbertsch-falképegyüttesek elemzésénél új művészettörténeti nyelvet használó szakértőként tette le névjegyét Jernyei Kiss János, tanulmányokkal (*Művészettörténeti Értesítő*, 2011, 2012 és máshol) s önálló kötettel (*Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság. Maulbertsch freskói a váci székesegyházban*. Budapest, 2007). Ugyanő Serfőző Szabolccsal, Smohay Andrással és pályájukat kezdő fiatal művészettörténészekkel, az ifjabb generációk digitális technikai tudásával felfegyverkezve, közép-európai együttműködésben dolgozik e terület barokk falképkorpuszána összeállításán (magyarországi honlap: [barokkfreskobtk.ppke.hu](http://barokkfreskobtk.ppke.hu), valamint lásd a központi szerepű csehországi honlapot: [http://baroque\\_ceiling.udu.cas.cz/](http://baroque_ceiling.udu.cas.cz/)). A magyarországi projekt vezető kutatóinak publikációiban e munka első eredményei már jól kimutathatók. Külön kiemelendő, hogy a magyarországi barokk művészet kutatásában ez a kutatóközösség az, amelyik a legjobban integrálódott a közép-európai barokk-kutatásokba, s rendszeres résztvevője, előadója az évente más-más országban rendezett találkozóknak, ülésszakoknak (Bécs, Ljubljana, Prága, Nagyszombat, önálló kötetekkel). Hasonló intenzitású, Magyarországon dolgozó bécsi mesterek tevékenységére irányuló kutatásokra egyelőre nincs más hazai példa, de a Szombathelyi Képtár (Zsámbéky Monika) kezdeményezései, a festő Dorffmaister István (Zsámbéky Monika és Kostyál László, 1997) és az építész Melchior Hefe munkásságát bemutató kiállítások (Zsámbéky Monika, 1994–1995) és katalógusaik mindenképpen említést érdemelnek. Közülük kiemelendő Dorffmaister-kiállításban a festő portréival (Buzási Enikő) és történeti festészetével (Galavics Géza) foglalkozó, illetve a szombathelyi székesegyház kapcsán Hefe építész karakterét megrajzoló tanulmány (Kelényi György). A Dunántúlon működő karakteresebb barokk festők közül Franz Xavér Bucher életművét vette számba Serfőző Szabolcs (2010), az északkelet-Magyarországon tevékenykedő Lieb Ferenc edelényi festő munkásságát pedig korábban Jávor Anna dolgozta fel (*Művészettörténeti Értesítő*, 2000).

A magyarországi barokk építészettörténetében a nagyobb figyelem a 18. századra irányult. Kelényi György kutatásainak élén *A magyar királyi udvar építkezései Pest-Budán* (2005) téma áll, s a szerzőt ezeken kívül különböző épülettípusok példáján (kastélyok, fegyvertár, városi palota, színház) a hatalomnak és a reprezentációnak az építészettörténet nyelvén történő megfogalmazása foglalkoztatta. A hazai építészettörténet kutatásában új nézőpont jelent meg Tóth Áron tanulmányaiban, aki a 18. századi magyarországi építészettörténet nyomtatott és kéziratos traktátusainak feldolgozására és elemzésére vállalkozott. A reprezentatív barokk belső terek kutatásában Igaz Rita munkái kivételnek számítanak. A hazai barokk művészet kutatásában a legnagyobb hiány mégis a barokk szobrászat területén érezhető. Granasztóiné Györffy Katalin s Jávor Anna, újabban Komárik Dénes kisebb tanulmányain kívül alig foglalkoznak hazai kutatók ezzel a területtel. Ugyanakkor fontos változás, hogy a bemutatott időszak vége felé örömdetes módon megjelent az erdélyi barokk művészet kutatóinak új generációja, Kovács András tanítványai (Kovács Zsolt és mások), demonstratívan is vállalva, hogy B. Nagy Margit sajnálatosan megszakadt munkásságának folytatói.<sup>4</sup>

Látványos újítást hozott a magyar művészettörténet-írásban az 1990-es évek közepétől *a történeti kertek* iránti megnövekedett érdeklődés. Az addig többnyire botanikusok és tájépítészek által művelt diszciplína Nyugat-Európában az 1960-as évektől lett művészettörténeti kutatások tárgya, s ennek hatása ért el a század vége felé Magyarországra is. A kezdeményező az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet (Galavics Géza) volt egy 1997-ben a történeti kertekkel foglalkozó nemzetközi konferenciával, amelyen először vettek részt művészettörténészekkel

<sup>3</sup> *Késő barokk impressziók: Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), Josef Winterhalter (1743–1807)* (kiállítási katalógus). Szerk. JÁVOR Anna–Lubomír SLAVÍČEK. Budapest, MNG, 2009.

<sup>4</sup> *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*. Szerk. ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Maros Megyei Múzeum–Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011.



együtt tájépítészek, növénybiológusok, a Kertészeti Egyetem oktatói és hallgatói (a konferencia előadásai kötetben: *Történeti kertek – Kertművészet és műemlékvédelem*. Budapest, 2000). Ekkor kezdődött az együttműködés fiatal tájépítészekkel, akik egy idő után alkalmazni kezdték a művészettörténet módszereit is, s írásaikat rendre művészettörténeti folyóiratokban is publikálják (Fatsar Kristóf, Alföldy Gábor, Ecsedy Anna). Közben megindult a magyarországi barokk kertek (kiemelten Pozsony és Eszterháza) művészettörténeti kutatása, összefoglaló mű készült a barokk korszak utolsó évtizedeiben kialakult *Magyarországi angolkertről* (Galavics Géza, Budapest, 1999), 2008-ban pedig megjelent Fatsar Kristóf *Magyarországi barokk kertművészet* című alapműve, 145 magyarországi kert korpuszszerűen feldolgozott és kiértékelt emléanyagával. A régi Magyarország történeti kertjeinek közép-európai kutatásában a magyar művészettörténet és kerttörténetírás vezető szerepet játszik.

A vizsgált időszakban nem készült önálló összefoglalás a magyarországi barokk művészetről, ám az olvasó számos esetben a *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon* (I–XIII, Budapest, 2003–2012) köteteiben találhatja az utóbbi évtized legújabb kutatási eredményeinek összefoglalásait a magyarországi barokk művészet korszakáról, műfajairól, művészeiről, mestereiről. A barokk – és a reneszánsz – művészetről szóló szócikkeket a korszak legjobb hazai specialistái írták. Még a vizsgált időszak elején, 1997-ben jelent meg – a magyar művészettörténet-írás nagy nyereségeként – Cesare Ripa *Iconologiájának* (1603) Sajó Tamás által készített fordítása. E két évszázadon át rendkívül népszerű képes allegóriaszótár szövegének, képanyagának fordítása, értelmezése, a szöveghelyek és a képes források beazonosítása és Cesare Ripa művének a keresztény képelméletek történetében való elhelyezése azóta is termékeny hatást gyakorol.<sup>5</sup>

A reneszánsz- és barokk-kutatások gazdag tárházát vonultatják fel az ebben az időszakban különösen népszerű, a magyarországi reneszánsz- és barokk-kutatókat jeles évfordulóikon köszöntő Festschriftok is. Tanulmánykötet (vagy dedikált folyóiratszám) készült a vizsgált periódusban Askercz Éva, Bibó István, Dávid Ferenc, Ember Ildikó, Galavics Géza, Garas Klára, Gerszi Teréz, Granasztóiné Györfy Katalin, Kelényi György, Koppány Tibor, Kovács András, Prokopp Mária, Szabolcsi Hedvig, Szilárdfy Zoltán (s a jelentős magyar részvétel miatt idesorolhatjuk Mária Pötzl-Malíková Pozsonyban 2007-ben kiadott Festschriftjét is),<sup>6</sup> mindegyik kötetben

<sup>5</sup> Cesare Ripa: *Iconologia*. Fordította, a jegyzeteket és az utószót írta SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997.

<sup>6</sup> *Város és művészet. Tanulmányok Askercz Éva 70. születésnapjára* = Soproni Szemle, 62. 2008. 3.; „És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala.” *Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Szerk. Tóth Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011; *Kő kövön / Stein auf Stein. Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Festschrift für Ferenc Dávid*. Szerk. SZENTESI Edit–MENTÉNYI Klára–SIMON Anna. Budapest, Vince, 2013; *Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday*. Ed. RADVÁNYI Orsolya. Budapest, SZM, 2012; „Ez világ, mint egy kert...” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA MKI–Gondolat, 2010; *Ex fumo lucem. Baroque studies in honor of Klára Garas. Presented on her eightieth birthday*. I–II. Ed. Zsuzsanna DOBOS. Budapest, SZM, 1999; *Studies Dedicated to Klára Garas* = *Acta Historiae Artium*, 50. 2009. Eds. Andrea CZÉRE–Géza GALAVICS–Anna JÁVOR; *In arte venustas. Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi*. Ed. Andrea CZÉRE. Budapest, SZM, 2007; *Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfy Katalin tiszteletére*. Szerk. BARDOLY István. Budapest, KÖH, 2004; *Tanulmányok Kelényi György tiszteletére* = *Ars Hungarica*, 39. 2013. Supplementum. Szerk. FARBAKY Péter–JERNYEI Kiss János; *Tanulmányok Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára*. Szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba. Budapest, OMvH, 1998. (Művészettörténet – Műemlékvédelem, X.); *Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére*. Szerk. FELD István–SOMORJAY Sélysette. Visegrád, Castrum Bene Egyesület–Budapest, Históriaantik Könyvesház, 2008; *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*. KOVÁCS Zsolt–SARKADI NAGY Emese–WEISZ Attila. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány, 2011; *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TUSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009; *Tanulmányok Szabolcsi Hedvig születésnapjára* = *Ars Hungarica*, 34. 2006. 1–2.; *Tanulmányok Szilárdfy Zoltán 60. születésnapjának tiszteletére* = *Ars Hungarica*, 25. 1997. 1–2.; *Tanulmányok Szilárdfy Zoltán 75. születésnapjára*. Szerk. SMOHAY András. Székesfehérvár, Egyházmegyei Múzeum, 2012; valamint *Generationen – Interpretationen – Konfrontationen*. [Tanulmányok a 70 éves Mária Pötzl-Malíková tiszteletére]. Hg. Barbara BALÁZOVÁ. Bratislava, Ústav Dejín Umenia Slovenskej Akadémie Vied, 2007. A fenti felsorolást 2013-ra is kiterjesztettük (a szerk.).



a megtisztelt művészettörténész szakmai érdeklődéséhez lehetőleg közel álló tanulmányokkal, több esetben nemzetközi szerzőgárda közreműködésével.

A magyarországi reneszánsz és barokk kutatástörténetében a vizsgált korszak végén az is érzékelhető, hogy mára a kutatási körülmények, a művészettörténeti kutatások intézményi keretei, a múzeumok, egyetemek, kutatóintézet, a műemlékvédelem intézményeinek kutatási és publikálási lehetőségei változóban vannak, vagy erősen megváltoztak – s hasonlóan Európa más országaihoz, nem a tágabb lehetőségek irányában.<sup>7</sup> Változóban van a művészettörténet-tudomány társadalmi szerepéről vallott felfogás is, s ehhez és a tudományfinanszírozás változó lehetőségeihez is a művészettörténet-írásnak kell alkalmazkodnia. A hazai reneszánsz- és barokk-kutatásoknak célszerűbb lenne erőteljesebben illeszkednie a hazai társadalomtörténet tágabb kereteibe (vannak erre kiváló kezdeményezések), de legalább annyira fontos a mainál hangsúlyosabb és tudatosabb részvétel a nemzetközi reneszánsz- és barokk-kutatási projekteken. Ugyanakkor, miközben egyre nagyobb az igény arra, hogy a magyarországi reneszánsz és barokk művészet emlékanyaga minél gazdagabban elérhető legyen digitális formában is, mindenképpen szükség lenne a magyarországi reneszánsz és a barokk művészet kézikönyvének elkészítésére, de az új, Közép-Európában elfogadott strukturális rendszerekhez kapcsolódva. A vizsgált időszakban ugyanis már megjelentek a szlovák, az osztrák és a horvát reneszánsz és barokk korszak kézikönyvei, s mindegyikben megtaláljuk a hajdani Magyar Királyság ma utód-államokhoz tartozó területének művészeti emlékeit.

\*

Eddig a magyarországi reneszánsz és barokk művészettel foglalkozó hazai kutatások tendenciáit, eredményeit mutattam be, s szóhasználatunk szerint ennek az „egyetemes” művészettel foglalkozó kutatások képezik a párját. De valójában a magyarországi művészettel foglalkozó művészettörténet-írás is „egyetemes” nézőpontú, amikor európai vagy közép-európai kontextusban tárgyalja a korszak művészeti jelenségeit. A különbségtétel mégis indokolt, ha a Szépművészeti Múzeumban folyó reneszánsz és barokk kutatásokat szeretnénk leírni. Az itt dolgozó reneszánsz- és barokk-specialisták ugyanis nemigen foglalkoznak a magyarországi reneszánsz

<sup>7</sup> Kivételnek számít a „Magyar Tudományos Akadémia – Isabel és Alfred Bader művészettörténeti kutatási támogatás”, amelyet dr. Alfred Bader magyar gyökerekkel rendelkező kanadai kémikus, üzletember és műgyűjtő és felesége nagylelkű adománya tesz lehetővé. Az alapító Csehországban, Ausztriában és Magyarországon támogatja fiatal művészettörténészek kutatásait, nálunk az MTA-n keresztül. Évente két művészettörténész kaphat támogatást 7500 USD-t költségtérítés formájában. A támogatásra az MTA évente pályázatot ír ki, „elsősorban a XVII. századi európai festészet és rajzművészet történetének kutatása, de az európai reneszánsz és barokk művészet más témakörei is, valamint az e korok műalkotásaira irányuló műgyűjtés-történet” témákban. Az elbírálásra az MTA elnöke kuratóriumot állított fel (elnöke Galavics Géza, tagjai: Ember Ildikó és Závodszy Péter, mint Alfred Bader személyes megbízottai, továbbá Farbak Péter, Jernyei Kiss János és Kelényi György), amely titkos szavazással választja ki a nyerteseket. A kuratórium Alfred Bader életútjáról, tevékenységéről, tudomány- és művészetpártoló aktivitásáról és motivációjáról önálló honlapot készített, amely részletesen ismerteti az alapító életét és a művészetekhez kapcsolódó viszonyát. A honlapra fölkerül a pályázatok meghirdetése, a nyertes pályázók és témák. A honlap az MTA honlapján „A tudomány mecénásai” menüpont alatt érhető el: <http://mta.hu/bader/>. Eddig az alábbi pályázatok nyerték el a támogatást: 2010-ben Tátrai Júlia: Az öt érzék ábrázolásai a 16–17. századi németalföldi művészetben; Vinczéné Gulyás Borbála: Egy „magyar Zeuxis” Bécsben. Bocskay György kalligráfus (1510 k.–1575) tevékenysége; 2011-ben Mérai Dóra: Síremlékek az Erdélyi Fejedelemség korából; Pattantyús Manga: Szobrok megrendelésére kötött firenzei (és toszkán) szerződések (1400–1530); 2012-ben Bubryák Orsolya: A Csáky-család műgyűjteményei; Kiss Erika: A Magyar Királyság és az Erdélyi Fejedelemség udvarainak luxusmechanizmusai; gyűjtés, megrendelés, vásárlás; 2013-ban Ecsedy Anna: Lippay György prímás (1600–1666) pozsonyi nyári rezidenciájának kertje a 17. században; Horváth Gyöngyvér: „Változva is őrzi szerelmét”. 15–17. századi, szerelmi témájú Ovidius-illusztrációk képi elbeszélés-módjának vizsgálata.

és barokk kérdéseivel, noha a Szépművészeti Múzeumban előttük járó generációk legjelesebb képviselői – Balogh Jolán, Aggházy Mária és Garas Klára – számára még természetes volt az átjárás a magyarországi és az egyetemes művészet térrénumai között. A mai Szépművészeti Múzeumban dolgozó specialisták már nem ezt a gyakorlatot követik. Kutatási eredményeik, amelyekben sürgősségtelen lenne a reneszánsz és a barokk stílusjelenségeket szétválasztani, többnyire a múzeum *Bulletin*jében, hazai és külföldi kiállítási katalógusokban, kiállításrendezésekben jelennek meg, támogatva a múzeum restaurátorműhelyeinek szakembereitől. Ezekről részletes áttekintést nyújt e folyóiratszámban a Bodnár Szilvia által készített összefoglaló, így itt inkább csak tendenciákat kísérek meg kiemelni. A reneszánsz- és barokk-kutatások felől nézve a Szépművészeti Múzeumban a régi művészet alkotásait őrző osztályok közül a legsokoldalúbbnak a Grafikai Gyűjtemény művészettörténetészeinek produkciója látszik. Ezen az osztályon készült el legkorábban a múzeumi tudományos munka egyik csúcsteljesítményének tartott szakkatalógus két kötete (Gerszi Teréz és Czére Andrea munkája). Az osztály munkatársai, már csak anyaguk jellegénél fogva is, állandóan jelen vannak a nemzetközi rajzkutatás fórumain, s az osztály iskolateremtő alakja, Gerszi Teréz, mint a tiszteletére készült Festschrift is mutatja, okkal számít a nemzetközi rajzkutatás kiemelkedő személyiségének. Az osztály példászerű új kezdeményezése a gyűjtemény egy részének (olasz és francia metszetek 1620 előtt) digitális online katalógusa ([www.printsanddrawings.hu](http://www.printsanddrawings.hu) – Kárpáti Zoltán és Seres Eszter), a British Museum hasonló katalógusának mintájára. A grafikai gyűjtemény rajzai rendszeresen szerepelnek a világ nagy múzeumaiban, de a vizsgált időszakban az osztály több eredeti kiállítással is megjelent külföldön (Róma, Párizs), s fogadott külföldről érkező cserekiállítást is (Párizs). Hazai kiállításai közt voltak kitűnő, Opus Mirabile díjjal is elismert kiállítások, s noha a többi grafikai tárlat is jó szakmai színvonalon megtervezett és prezentált kiállítás volt, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében rendszeresített katalógusok formátuma és terjedelme nem mindig teszi lehetővé elmélyültebb tudományos eredmények közzétételét.

A Régi Képtár művészettörténetészeinek a vizsgált időszakban jelentős teljesítménye volt az új állandó kiállítások létrehozása. A Régi Képtárban folyó tudományos kutatások hasonlóan fontos dokumentumai a Pigler-katalógusok óta megszületett első új summary-katalógusok, amelyeket Tátrai Vilmos (1991), Ember Ildikó és Urbach Zsuzsa (2000), Ember Ildikó és Takács Imre (2003) szerkesztett, s legújabban megjelent a Régi Képtár szakkatalógusainak első két kötete is (Rudi Ekkart, illetve Ember Ildikó, 2011). A Régi Képtár művészettörténetészeitől saját tudományos koncepcióikat megvalósító kiállítást ritkán igényel a múzeum vezetése, ilyen volt például a nemzetközi összefogással készült spanyol kiállítás (magyar kurátor Nyerges Éva), holott a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára anyagából a múzeum művészettörténetészei, önállóan vagy partnerintézménnyel együttműködve, külföldön sikeres, a múzeum művészettörténetészeinek tudományos kapacitására építő kiállításokat rendeztek (Madrid, Bilbao, Frankfurt, Montreal, Torino, Hamburg, Moszkva, Linz). Ezeket a jó szakmai visszhanggal kísért kiállításokat ritkán látjuk az anyaintézményben, s a bennük felhalmozott tudás és ismeretanyag a vonzó témaválasztás ellenére alig éri el a hazai tudományos közösségeket. Tevékenységükkel, szakértelmükkel inkább csak a kívülről jött kiállítások budapesti adaptálásánál, elrendezésénél és gyűjteménytörténeti karakterű kiállításokon találkozunk. Ezen a területen talán biztató változást jelez, hogy a Régi Képtár munkatársai (mind az olasz, mint a németalföldi művészet specialistái) több éve dolgoznak a múzeum nagyszabásúra tervezett *Caravaggio és kora* (nyitás 2013 őszi, vezető kurátor Dobos Zsuzsa)<sup>8</sup> és *Rembrandt és kora* (nyitás 2014, vezető kurátor Ember Ildikó) című kiállítások megvalósításán, amelyek azonban már az általunk vizsgált időszakon kívül esnek.

<sup>8</sup> A kiállítás végül *Caravaggiótól Canalettóig. Az itáliai barokk és rokokó festészet remekművei* címmel valósult meg (a szerk.).

A Szépművészeti Múzeum régi művészettel foglalkozó osztályai közül legkevésbé a Régi Szobor Gyűjtemény látszik. Bár az itt őrzött művek többször szerepelnek külföldi kiállításokon, s ezekhez a kísérő katalógusszövegeket a múzeum munkatársai írják, a nevezetes *Opus Mirabile* díjjal is elismert *Verrocchio Krisztusa*-kiállítás óta (rendezte Jékely Zsombor, 2003) a Szépművészeti Múzeum Régi Szobor Gyűjteménye tudományos produkcióját tekintve nagyobb szakmai és közönségnyilvánosság előtt alig hallat magáról.<sup>9</sup> A Múzeum ugyanakkor – a tervekből és a beszámolókból ítélve – a magyar muzeológiában élen jár saját anyagának digitális tartalomként való megismertetésében, s az erről szóló híradások arról szólnak, hogy eredményeik hamarosan hozzáférhetőek lesznek a világhálón is.

<sup>9</sup> A kézirat lezárása óta megnyílt az osztály *Európai szobrászat 1350–1800* című új, állandó kiállítása (*a szerk.*).

Sisa József

## 19. századi kutatások

A 19. század mint a magyar művészet történetének egyik legtermékenyebb és sok szempontból kulcsfontosságú évszázada az elmúlt bő évtizedben több irányú és több fajta értelmezést lehetővé tévő kutatás tárgyát képezte. Két hagyománnyal is meg kellett birkóznunk: egyrészt az immár evidenciának tekintett vélekedéssel, miszerint a szóban forgó évszázad a nemzeti művészet megszületésének és kibontakozásának korszaka, másrészt azzal a még mindig kísértő értékítéllel, hogy a 19. század tömeges műtárgytermelése nem volt arányban a létrejött alkotások minőségével és a bennük rejlő invencióval. Az elkövetkezőkben – a teljesség igénye nélkül – megkíséreljük a vonatkozó kutatás néhány tendenciaszerű vagy jellemző mozzanatát kiemelni és jellemezni.

Fülep Lajos alapvető tanulmánya<sup>1</sup> a magyar művészettörténet feladatairól a mai napig érvényesen határozza meg azt a distinkciót, amelyet a hazai művészettörténet-írás tesz a magyarországi és a magyar művészet között. A határvonal 1800 körül rajzolódott ki; ezt érvényesítette és jóformán kanonizálta a magyar(országi) művészetről nem sokkal később kiadott kétkötetes, több kiadást megért összefoglaló munka,<sup>2</sup> és követte számos további hasonló könyv, ideértve az egy évtizede megjelent, ugyancsak kétkötetes és a mai napig érvényesnek és aktuálisnak tekintett összefoglalást.<sup>3</sup> (Megjegyzendő, hogy egy időben felmerült a felvilágosodásnak mint művészettörténetileg is releváns korszaknak külön kezelése, ez azonban megbontotta volna az évszázadfordulóval jelzett korszakolást.)

A 19. századi magyar művészet alapkérdéseinek megfigyeltetésére metodológiai és társtudományok segítségével hivatkozása az egyik – a jelek szerint jó eredményre vezető – út. Kézenfekvő elsősorban a történelem összefüggéseiben gondolkodni, de az irodalom és a néprajz ugyancsak komoly fogódzókat jelent az interpretációban. Valószínű, hogy a zene vizsgálatának hasonló céllal történő bevonása további eredményekhez vezetne. A Magyar Nemzeti Galéria nagyhatalmú kiállításai és katalógusai – illetve az ezek kapcsán összekovácsolódott, jóformán iskolává szerveződő szerzőgárda, kollektíva – ez irányban meghatározó trendet rajzolnak fel. A kulcskérdés a nemzet, a nemzeti azonosságtudat formái, a nemzetkarakterológia, az állampolgársági nemzeteszmény.<sup>4</sup> Továbbá a magyar nemzet történetének emblematisztikus eseményei, szimbolikus alakjai, mindazon elemek, amelyek a nemzeti diskurzust és a nyomában létrejött hagyo-

<sup>1</sup> FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem feladatai. *A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-Történelmi Osztályának Közleményei*, II. 1951.1. 3–24. (Művészettörténet 3. muzeológiai sorozat.) Újraközölve in: Uő: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*. Szerk. TIMÁR Árpád. Budapest, Magvető, 1976.

<sup>2</sup> *A magyarországi művészet története*. I–II. Főszerk. FÜLEP Lajos. Szerk. DERCSÉNYI Dezső–ZÁDOR Anna. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. (1973: Budapest, Corvina.)

<sup>3</sup> GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, Corvina, 2001. (Egyetemi Könyvtár.) BEKE László–GÁBOR Eszter–PRAKHALI Endre–SISA József–SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002. (Egyetemi Könyvtár.)

<sup>4</sup> Lásd pl. SINKÓ Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Budapest, MNG, 2012.

mányközösséget alkotják. A jelzett kutatásokból érzékletesen rajzolódik ki, hogy azok a nemzeti jelképek, toposzok és konvenciók, melyeket az utókor, a ma embere állandónak, magától értetődőnek, ha úgy tetszik, eleve elrendeltnek tart, egy évszázados folyamat részeként jöttek létre, részben tudatos teremtés, részben a dolgok saját logikájuk szerint történő alakulása révén, és pedig leginkább a 19. században. Előtérbe kerültek olyan témák, mint a birodalmi patriotizmus, a nemzeti szenvedéstörténet, az allegorikus történelemképek. Ebben a folyamatban a birodalmi patriotizmus vesztesre állt a nemzeti patriotizmussal szemben, majd a nemzeti patriotizmus a nacionalizmussal szemben. (A szomorú végkifejlettel már a 20. évszázadnak kellett szembenéznie.) Magyarországi specifikum, hogy a magyar nemzeti jelképek és mitológia megszületése, illetve megalkotása egybeesett a magyar művészetnek mint olyannak a kialakulásával. Az imént vázolt megközelítésnek megvannak a maga szabta határai: kevésbé vesz tudomást a műalkotás autonómiájáról, nem nagyon vizsgálja a kvalitást, a művészi invenciót, az esztétikai és immanens értékeket. Ezek egy más, ha úgy tetszik, hagyományos megközelítés szempontjai, amelyek azonban legalább annyira nélkülözhetetlennek tűnnek, mint az imént tárgyaltak, ha abból indulunk ki, hogy a 19. században is születtek értékes műalkotások, melyek a mögöttes szellemi tartalmon túl és attól függetlenül is értékelhetők és élvezhetők.

A fent vázolt megközelítés a magyar/magyarországi fogalompárt ugyanakkor relativizálja, mivel a művészetek alakulását szorosan köti ahhoz a politikai és kulturális erőterhez, melynek elsődleges körvonalait a Habsburg Birodalom, illetve az Osztrák–Magyar Monarchia határai rajzolták fel. A monarchia két felének kapcsolata, Bécs és a magyar „áttörés” dilemmája egy nagy nemzetközi kiállítás témáját is képezte.<sup>5</sup> A magyar művészet számos trendjéről és toposzáról kiderült, hogy nemcsak közép-európai, hanem egyetemes európai konvenciók és sémák mentén is rendeződnek. Világossá vált, hogy a magyarságnak mint olyannak a tematika magyarosításán túli eszközeihez leginkább a századvégen és a századfordulón nyúltak, legtöbb sikerrel az ornamentika, és attól nem függetlenül iparművészet és az építészet terén.

A korábbiakhoz képest kutatási témaként jobban előtérbe került maga a kiállítás mint a nemzeti reprezentáció eszköze. Ez vonatkozik a magyar részvételre a világkiállításokon éppúgy, mint a nagy magyarországi kiállításokra, elsősorban az Ezredéves Kiállításra. A vizsgálat jellegénél fogva nem húz éles különbséget az egyes művészeti műfajok között, illetve megint csak a történelmi megközelítés módozatait jeleníti meg.

Az építészet mint kutatási téma sok szempontból kapcsolódott az előbb jelzett megközelítésekhez. Így került fókuszba a magyar Országház, amelyről néhány év eltéréssel két reprezentatív kiállítás készült.<sup>6</sup> Az építészeti (monografikus) kutatások egyébként meglehetősen erősen a 19. század második felére, utolsó harmadára koncentráltak. A klasszicizmus és a romantika (romantikus historizmus) építésze a korábbi évtizedekben olyan mélységig került feltárára, hogy a figyelem szinte magától értetődően fordult az akadémikus (vagy másként: érett) historizmus felé. Ezt megerősítette a nemzetközi művészettörténet-írás tendenciája, amely egyre fokozódó figyelmet szentelt a historizmusnak.

Tekintve, hogy Magyarország építészetének egyik legnagyobb minőségi és mennyiségi produkcióját felmutató korszakáról, egyebek mellett Budapest megszületésének időszakáról van szó, a fejlemények jelentőségét aligha lehet túlértékelni. A magyar, illetve budapesti historizmus kutatásának intézményes és személyi feltételei, számottevő eredményei nem előzmény nélküliek, azokat ténylegesen az 1970-es évektől lehet datálni. Mindamellett a historizmus prob-

<sup>5</sup> *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde.* Kiállítási katalógus. Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2003 (Skira, Milano).

<sup>6</sup> *Az ország háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784–1884.* Szépművészeti Múzeum, 2000; *Százéves az Országház. Az Országgyűlés kiállítása,* 2002.



lematikája olyannyira nagy és összetett, hogy az anyaggyűjtésen és anyagközlésen túl még mindig napirenden van az alapkérdések tisztázása, a nemzetközi összefüggések felderítése is, legyen az valamely stílusirányzat – neoreneszánsz, neogótika – vizsgálata, vagy a külföldi iskolázottság, a nemzetközi központok kisugárzásának szerepe.<sup>7</sup> Az építészeti emléktárgy vizsgálatának egyik lehetséges rendezőelveként a tipológia szerinti vizsgálat is érvényre jutott.

Úgy tűnik, a közsféra kutatása inkább előtérben van a magánszférával szemben; az utóbbit összességében mintha kevesebb figyelemre méltatnának. Az ilyen irányú vizsgálat terrénjának leginkább a kastélyépítészet és a hozzá kapcsolódó művészeti ágak, a kert- és az enteriőrművészet kínálkozott.<sup>8</sup> Itt az interpretáció iránya éppúgy lehet a (magán)reprezentáció, mint a komfort, az anyagi kultúra és a műgyűjtés területe. A módszerek magukba foglalják a hagyományos építészettörténetet annak összes ágával, de a művelődéstörténetet és a kultúrantropológiát is. Külön kiemelés érdemel a kertművészet és az enteriőrművészet mint a kutatás felfutó irányai, amelyek korábban lényegében periférikusnak tekintett jelenségeket igyekeznek a középpontba állítani. Mindkét művészeti ágra jellemző a különféle műfajokat és eltérő technikával készült objektumokat összesítő törekvés, valamint alkotásaik illékonyága és ezzel kapcsolatos nagyfokú pusztulása. Az utóbbi terület értelemszerűen a tárgykultúra és az iparművészet különféle ágait – leglátványosabban a bútorművészetet – is erőteljesen érinti.<sup>9</sup>

Az enteriőrművészettel némileg rokon terület a műgyűjtés, amely az utóbbi tíz évben – a korábbi előzményekre alapozva – kitüntetett figyelmet kapott. Itt megint csak mára összességükben elenyészett objektumegyüttesek elvi rekonstruálásáról és interpretálásáról van szó. Társadalmi szempontból a hagyományos arisztokrácia és az úrgazdag polgárság egymás mellett élésének, részben egymáshoz hasonulásának kérdése is felmerül. A műgyűjtéstörténet jelentősége leginkább talán abban rejlik, hogy kísérlet történik az eredeti kontextus és ehhez kapcsolódóan a korabeli mentalitás rekonstruálására, vagyis az izolált – és jellemzően modern műzeumi környezetbe került – műtárgyak elvi visszahelyezésére egy megelőző, azokat elsőként felfedező és megőrző közegbe. Ez a megközelítés hasonlatos a 19. századi magyar művészet újkeletű kontextualizálásához, amelyről a fentiekben már esett szó.

A festészet kutatásában a nemzeti reprezentáció és az azzal összefüggő akadémizmus kapta a fő hangsúlyt. Az ezzel szembeszegülő törekvések méltó összegzése volt a korábbi Nagybánya-kiállítás,<sup>10</sup> amelyhez valamelyest illeszkedik az impresszionizmust mint általános korjelenséget exponáló kiállítás, valamint a Ferenczy Károly-kiállítás. Mednyánszky László életművének mélyebb feltárása már a pszichologizáló megközelítésre szemléletes példa, amely ugyanakkor jelzi, hogy a 19–20. századdal hagyományosan kapcsolatba hozott jelenségek, legyenek azok a mélyebben húzódó jelentésrétegek vagy akár a festészet primér eszközei, egy életművön belül nem szálazhatók szét.<sup>11</sup> Ez valószínűsíthető a képzőművészet egészére is. Sor került hagyo-

<sup>7</sup> Variationen des Historismus. Aspekte des Historismus in Ungarn und in Deutschland. Nemzetközi konferencia, szervezte Sisa József és Papp Gábor György, 2007. Anyagát lásd *Acta Historiae Artium*, 49. 2008. 375–547; *Neoreneszánsz építészet Budapesten – Neo-Renaissance Architecture in Budapest*. Kiállítási katalógus. Budapest Főváros Levéltára. Szerk. Csáki Tamás–Hidvégi Violetta–Ritoók Pál. Budapest, 2008; *Budapest neoreneszánsz építésze*. Szerk. Csáki Tamás–Hidvégi Violetta–Ritoók Pál. Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2009.

<sup>8</sup> Sisa József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora*. Budapest, Vince, 2007.

<sup>9</sup> Rostás Péter: *Mágnások lakberendezője – A Friedrich Otto Schmidt lakberendező ház története (1858–1918)*. Budapest, Geopen, 2010.

<sup>10</sup> *Nagybánya művészete: Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március 14.–október 20. Katalógus: szerk. Csorba Géza–Szűcs György.

<sup>11</sup> Markója Csilla: *Egy másik Mednyánszky*. Szerk. Bardoly István. Budapest, Meridián, 2008.

mányosan kanonizált festői életmű – Markó Károly és családja – újbóli bemutatására és áttekintésére, amely a katalógusban csakúgy, mint a kiállítást követő konferencián és tanulmánygyűjteményben<sup>12</sup> is bizonyította, hogy egy ismertnek tekintett *œuvre*-t nem pusztán új azonosításokkal, hanem a korábban meglehetősen sematizált képet új szempontokkal is lehet gazdagítani.

A művészet, illetve a művészek társadalomban elfoglalt helye, a társadalom és a művészet dialógusának eszközei és formái további, szociológia indíttatású kutatási irányt jelölnek ki. A közületi mecenatúra, a képzőművészet társadalomtörténete és egyleti formái jelenítik meg a szóban forgó kutatási területeket. Tágabb értelemben ugyancsak ehhez a szférához tartozik a képek és ábrázolások tömeges eljuttatása a szélesebb közönséghez. Itt az új technikák és terjesztési formák, vagy éppen az új médiumok szerepe és kialakulása került a kutatás homlokterébe, mint a könyvillusztráció, a sajtóillusztráció, illetve a fotó.

<sup>12</sup> *Markó Károly és köre. Mítosztól a képig.* Kiállítási katalógus. Szerk. BELLÁK Gábor–DRAGON Zoltán–HESSKY Orsolya. Budapest, Pauker Nyomda, 2011.

Beke László

## 20–21. századi kutatások

Az utolsó évtizedben folyó kutatás sajátossága az akceleráció: a 20. század szisztematikus feldolgozása során „utoléri önmagát”, belefut a jelenkortörténetbe, és bizonyos értelemben művészetkritikává válik, másfelől mindinkább a maga történetével foglalkozik. Az ezredfordulóra új tudományfilozófiai elméletek és irányzatok alakulnak ki, majd többnyire le is csengenek: a posztmodern feldolgozza a maga „paradigmaváltásait” és különböző „turn”-jeit, azaz fordulatait (például a „képi fordulat”: W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1986). Tudományunk válságjelensége (Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München, Beck, 1995) posztstrukturális tudományágak – visual studies, kultúratudomány, (kép-)antropológia, narratológia, gender studies, posztkolonialista diskurzus, város- és turizmustudomány, „new critical history”, hermeneutika stb. – fellendülésében is megnyilatkozik. „Szakmánk” nem tudja megkerülni a globalizációs ideológiák kihívásait, a „centrum és periféria” típusú kérdésfelvetéseket, így többek között vállalkozott a *How to write art history – National, Local or Global?* című CIHA-konferencia megrendezésére. Az új vizuális antropológiai érdeklődés új témákat von be a kutatás látóterébe, mint az Outsider Art vagy az art brut. Új célok és új módszerek jelennek meg a művészettörténetben, és a tudományág egész struktúrája megváltozik. A jelenkorhoz közeledve egyre fontosabb a művészeti jelenségek és alkotók „kanonizációjának” megfigyelése, sőt olykor elősegítése; a forráskritikát kiegészíti, nemritkán helyettesíti az „interjúzás”: az oral history. A felsőoktatásban a szakdolgozati és doktori témák aránya mind jobban eltolódik a „rég művészet” felől a modern és a kortárs felé. A kortárs művészet imperatívusza különös tematikai érdeklődést eredményez: a művészettörténet és a történeti rekonstrukció mint a kortárs művészet tárgya jelenik meg (például a Kis Varsó alkotópáros munkásságában).

A politikai és társadalmi rendszerváltozás következtében kényszerítő erővel jelentkezik a korábbi művészeti periódusok, de különösen a 20. század művészeti jelenségeinek revíziója és újrainterpretálása. A vizsgált 20. századi műalkotások és művészeti jelenségek alapkutatás jellegű rögzítése („Bestandsaufnahme” és állagmegőrzés) új technológiákkal történik: mind a restaurálás, mind az adatgyűjtés terén dominánssá válik a digitalizálás (képi és írásos adatbázisok, bibliográfiák, topográfiák, korpuszok, teauruszok). Az archívumok, levéltárak, könyvtárak mellett alternatív kutatóintézmények alakulnak ki (ilyen például az Artpool).

A globalizációval együtt kitágul a kutatás horizontja a multikulturális jelenségek és a „cross-connection”-ök vizsgálatával. A „magyar” kutatás nemcsak nemzetközi témákkal bővül ki, hanem külföldön és „külföldről” is művelhetővé válik. Különös hangsúly esik az emigráció munkásságára, és különösen a kelet- vagy közép-európai (az Európai Unió erősödésével pedig általában az európai) kontextusra. Jelentős esemény volt ebből a szempontból az 1997–1998-ban Zágrábban, Budapesten, Varsóban és másutt megrendezésre került „Kartográfusok” című nemzetközi kiállítás: *Cartographers / Kartografi / Kartografowie / Kartográfusok*. Zagreb–Warszawa–Máriabor–Budapest, 1997–1998 (Ausstellungskatalog nach der Idee von Želimir Košević). Mint ahogy

a nemzetközi művészettörténeti életben, úgy Magyarországon is általánossá válik a tudományos kutatáson alapuló kiállítások rendezése, és a tudományos kiállítási katalógusok megjelentetése (*Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994; *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*. Kurator: Loránd Hegyi. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2000).

## Szótárak, összefoglaló munkák, szintéziskísérletek

*Kortárs Magyar Művészeti Lexikon I–III*. Főszerk. Fitz Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001; András Gábor–Pataki Gábor–Szűcs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999; Beke László–Gábor Eszter–Prakfalvi Endre–Sisa József–Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002; *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította Hans Knoll. Budapest, Enciklopédia, 2002; Kieselbach Tamás: *Modern magyar festészet 1892–1919 és 1919–1964*. Budapest, 2003 és 2004. – Itt említendőek különböző gyűjtők, galeristák és műkereskedők (például Virág Judit, Körmendi Anna és mások) tudományos igényrel összeállított gyűjtemény-, kiállítás- vagy aukciókatalógusai.

Interdiszciplináris és tudomány-, technikátörténeti szempontból figyelmet érdemel a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum kiállítása és katalógusa: Peter Weibel: *A művészetén túl*. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum–Soros Alapítvány C<sup>3</sup> Kulturális és Kommunikációs Központ, é. n. [1999].

Sajnálatos módon nem jelenhettek meg a millenáris ünnepségek alkalmából rendezett nagy tudománytörténeti kiállítások (*Intuíció, invenció, innováció, Műcsarnok; Álmodó magyarok*, Millenáris) katalógusai. – Az *Európa színpadán* című, több nyelven megjelent kötet (és annak 20. századi része, Budapest, Balassi, 2009) kísérlet a Bildwissenschaft magyarországi meghonosítására.

## Forráskiadások, válogatások, readerek

Szöveggyűjtemény típusú közlés, mely tárgyalja a 20. századot is: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, Corvina, 1999. (Egyetemi Könyvtár. A művészettörténet-írás alapjai.) – Itt kell megemlíteni Tímár Árpád életművének jelentős részét. – A legújabb kori művészet levéltári forrásait dolgozza fel: *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*. Szerk. Wehner Tibor. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2002. – Belügyminisztériumi és az úgynevezett III/III-as csoportfőnökség („kulturális elhárítás”) aktáinak feltárásán alapul 1956 művészeti vonatkozásainak feldolgozása (Szőnyi Tamás: *Nyilván tartottak*. Budapest, Magyar Narancs Könyvek, 2005; Uő: *Titkos írás. Állambiztonság és irodalmi élet 1956–1990*. Budapest, Noran, 2012), a balatonboglári kápolnatárlatok monográfiája (lásd alább) és a művészeti szamizdat publikálása: *Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában 1956–1989*. Budapest, Stencil–Európai Kulturális Alapítvány, 2004.

## Kiállítások

*Beyond Belief, Contemporary Art from East Central Europe*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995, organized by Laura J. Hoptman; *Body and the East. Od šestdesetih do danes / From the 1960s to the Present* (exhibition catalogue, Moderna galerija Ljubljana / Museum of Modern Art, Ljubljana), kustos razstave / curator of the exhibition Zdenka Badovinac, Ljubljana, 1998; Beke, László–Sasvári, Edit: „Ungarn kann dir gehören”. Die Künstler des Underground. In: *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*. Hg. Wolfgang Eichwede. Bremen, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, 2000. 168–171.; *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* (exhibition catalogue, Queens Museum of Art, New York–Walker Art Center, Minneapolis, Miami Art Museum, Miami). Ed. Philomena Mariani. 1999–2000; *Párhuzamos kronológiák* című kiállítás és a *Kiállítások láthatatlan története* című szimpózium, szervező: tranzit.hu, 2009; *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er / Südamerika / Europa / Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s–80s / South America* (Ausstellungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart), Hg. / eds. Hans D. Christ–Iris Dressler, Stuttgart, 2009 [2010].

## Kutatási eredmények a 20. század egyes periódusai szerint

### *Századforduló és korai avantgárd*

Összefoglaló és irányadó jelentőségűnek bizonyult néhány nagy külföldi kiállítás, kísérő katalógussal. Előzményül szolgált a Magyar Nemzeti Galéria nagy szecesszió-kiállítása, a *Lélek és forma* (1985). A rendszerváltás után került sorra az Egyesült Államokban, Santa Barbarában az MNG-ben tervezett, külföldi gyűjteményeket is megmozgató *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908–1930* (1991) a hozzá kapcsolódó nemzetközi szimpóziummal, ahol – részben helyi emigráns körök kezdeményezésére – megkísérelték revideálni a Tanácsköztársaság értékelését. Jelentős nemzetközi összefogással készült (Berlin, Párizs és Bécs hatását is tekintetbe vette) a *Budapest 1869–1914. Modernité hongroise et peinture européenne* (kiállítási katalógus, Musée des Beaux-Arts, Dijon), Paris, A. Biro, 1995. Az ilyen kiállítások reprezentációs értékét a kulturális kormányzat hamar felismerte: *Ungarn. Avantgarde im 20. Jahrhundert* (Neue Galerie, Linz), kurátor: Peter Baum, 1998. – Közép-kelet-európai kontextusba helyezte a 20. századi magyar avantgárd művészetet az újonnan épült bonni Kunst- und Ausstellungshalle *Europa, Europa* című kiállítása, 1994-ben (főrendező: Ryszard Stanisławski, a lódzi múzeum igazgatója), melyben a magyar részvételt az MNG szervezte meg.

Bizonyos szempontból érthető tudománytörténeti érdekesség, hogy az 1910–1920-as évek „keményebb” avantgárd alap kutatásai megelőzték Nagybánya és a Nyolcak művészetének feltárását. Míg az előző tendenciák esetében a Kádár-korszak kulturális kormánya toleránsnak bizonyult Kassák és az aktivizmus baloldalisága irányában (s ezt az engedékenységet kihasználta egy idősebb kutatógeneráció: Szabó Júlia, Körner Éva, Passuth Krisztina, Németh Lajos és mások), addig a nagybányai művésztelep iránti érdeklődést mindenekelőtt a fellendülő műkereskedelem animálta (kiállítások és tudományos ülésszakok az MNG társrendezésében először Miskolcon, majd Budapesten, végül Erdélyben). A Kassák-féle radikális „aktivizmus”-t a század eleji művésztelepi szecesszióval összekötő Nyolcak tevékenysége, melynek kutatása máig



a leglátványosabb eredményeket érte el (kiállítások, műkereskedelem), egyértelműen a francia modernizmus kutatásának példáit követte; így kerülhetett sor a Matisse-tanítványok, illetve a Cézanne-recepció „magyar Vadak”-ká való átkeresztelésére, franciaországi kiállítási körutakra, a pécsi, majd a Szépművészeti Múzeum-beli „megakiállításokra”, s legújabban a bécsi, majd párizsi (Musée d’Orsay) tárlatokra. Utóbbihoz látványos Rippl-Rónai-vásárlások éppúgy társulnak, mint a Vasárnapi Körrel és a Galilei Körrel is kapcsolódó szellemiségű „mozdulatművészeti” iskolák (Dienes Valéria, Madzsar Alice stb.) újrafelfedezése. Az elmúlt két évtizedben természetesen számos kiemelkedő művészről készült életmű-kiállítás vagy jelentősebb monográfia: Csontváry-Kosztka Tivadar, Ferenczy Károly, Gulácsy Lajos, Kassák Lajos, Máttis Teutsch János, Mednyánszky László (ez utóbbi: Budapest, MNG, 2003; katalógusa intenzív szlovák közreműködéssel), Rippl-Rónai József, Vaszary János és mások.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet fő partnerei a kiállításokat előkészítő munkálataiban a nagyobb fővárosi és vidéki múzeumok (MNG, SzM, BTM, Pécs) és néhány külföldi partner.

Az állami reprezentáció szempontjából szimbolikus jelentőséget tulajdonítunk annak a tudománytörténeti „fejlődésnek”, mely az ezredfordulón jelentős kiállításban és kötetben összegzi a mindenkori, s így a 20. századi történelem művészeti lecsapódását (*Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, Magyar Nemzeti Galéria, 2000); hasonló módszertani megfontolásokból született a már említett *Európa színpadán*, majd a kiállítási módszerre avanszált történeti ikonográfia az új Alaptörvény üdvözlésére vállalkozott az MNG-ben.

#### *Művészet a két világháború között*

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet az MNG-vel konzorciumot képezve a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Programok (NKFP) támogatás segítségével megkísérelt alapkutatásokat folytatni az elmúlt évtizedben a „másodlagos avantgárd”, az újklasszicizmus, a folklórhatások és hasonló tendenciák körében. Kutatási eredményként több kisebb, főként grafikai kiállítás született. – Az Iparművészeti Múzeum kiállítása 2012-ben összefoglalta az *art deco* eredményeit. Székesfehérváron bemutatásra kerültek Aba-Novák Vilmosnak az 1937-es Párizsi Világkiállításra készített pannói (a levéltári háttérkutatások egyelőre publikálatlanok). A Bauhaus magyar vonatkozásait a pécsi Modern Képtár mutatta be, Moholy-Nagy László korai munkásságából és Vajda Lajos életművéből az MNG rendezett jelentős kiállítást. – Megjelent Kádár Béla monográfiája.

A második világháború és a holokauszt művészeti/művészettörténeti vonatkozásainak feltárását tekintve látványos áttörés talán nem következett be, de újabb, jelentős kutatásoknak adott impulzust a Páva utcai Holokauszt Emlékközpont és a Terror Háza létrejötte, vagy a Magyar Zsidó Múzeum École de Paris-kiállítása (*Modigliani, Soutine és montparnasse-i barátai*). Szerk. Beke László. Budapest, Vince, 2003). Jelentős kutatómunka áll olyan kiemelkedő kortárs művészeti alkotások mögött, mint Forgács Péter *Dunai exodusa* vagy a Velencei Biennáléra kivitelezett munkája (*Col tempo*, 2010).

Hogy a magyar fotótörténet kutatása ugrásszerű fejlődésnek indult, jellemző módon a két világháború közti példákon mérhető fel: Robert Capa, Martin Munkácsi, André Kertész, Moholy-Nagy László, Lucien Hervé és más kiemelkedő fényképészek monografikus tárlataival (MNM, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum) és a Szépművészeti Múzeum népszerűsítő kiállításaival (*Lélek és test*, 2008; *A fotóművészet születése*, 2012). A fellendülő kutatásokat Kincses Károly és a kecskeméti fotótörténeti múzeum munkatársai igyekeztek megalapozni (Kincses Károly: *Fotográfusok, Made in Hungary. Aki elment, aki maradt*. Kecskemét, Magyar Fotográfia

fiai Múzeum – Milano: Federico Motte Editore, 1998, idegen nyelveken is). Mintegy 50 (!) monografikus fotótörténeti kötet jelent meg viszonylag rövid idő alatt a múzeum kiadásában. Hasonlóan nagy súlyt fektetett a 20. századi fotótörténeti munkára a Petőfi Irodalmi Múzeum, és személyesen annak igazgatója, E. Csorba Csilla, valamint újabban a Kassák Múzeum (igazgatója Sasvári Edit). Úttörő szerepet játszik az időszak fotótörténetének feltárásában Albertini Béla. Egy nemzetközi fórumon megjelent összefoglalás: Beke László: *The Recent Past and Present of Progressive Hungarian Photography. Imago* (Bratislava), 1996/97. 3. (Winter.) 16–25. A vidéki múzeumok fotótárainak feltárásával jelentőssé vált a Magyar Fotótörténeti Társaság (MAFOT) szerepe a kutatásban.

Több jelentős építészettörténeti munka jelent meg kiállítás és kíséző katalógus vagy monográfia formájában Kozma Lajosról, Breuer Marcelről és Molnár Farkasról. Az építészeti kutatás új irányát szabta meg az építészeti fényképezés szisztematikus vizsgálata: *Fény és forma / Modern építészet és fotó 1927–1950* (kiállítási katalógus). Szerk. Cs. Plank Ibolya–Hajdú Virág–Ritoók Pál. Budapest, 2010, angolul is.

#### *1945-től 1956-ig: A második világháború utáni időszak*

Az újabb kutatást megalapozó kötet (György Péter–Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*) már 1990-ben megjelent, ezt monográfiák követték (Gedő Ilka, Vajda Júlia, Bálint Endre).

Az 1950-es évek rekonstrukcióját elsősorban Prakfalvi Endre és Szücs György végezte el, főként az építészet (a „szocreál”) területén.

1956 és a művészet kapcsolata tabutéma volt egészen a rendszerváltásig. A forradalom ikonográfiájának elsőként Sümegi György szentelt kiadványokat. A híres 1957-es többzsűris Tavaszi Tárlat rekonstrukcióját a Műcsarnok végezte el. Boros Géza már az 1956-os emlékművek gyűjteményét állította össze (Boros Géza: *Emlékművek '56-nak*. Budapest, 1956-os Intézet, 1997). E munka folytatása: *Emlék/mű. Művészet – köztér – vizualitás a rendszerváltozástól a millenniumig*. Budapest, Enciklopédia, 2001.

Monumentális könyvsorozatban adta ki a korszak és előzményei hivatalos fotográfiáját az MTI: *Kor-képek*, 1938-tól Vincze Mátyás, illetve Féner Tamás szerkesztésében (Budapest, Gloria Press Kiadó) 2004-től. A sorozat kiegészítője az Osiris Kiadó tekintélyes képgyűjteménye (*Magyarország története képekben*. I–III. Gyurgyák János válogatásában. 2008).

Az utolsó fél évszázad művészetétörténetének áttekintését célszerű a divatszerűen jelentkező retro-tendenciák mentén számba venni. *A hatvanas évek* egyik jellegzetessége volt a konstruktivista, szisztematikus vagy kinetikus irányzatok megjelenése (Vasarely kiállítása 1969-ben a Műcsarnokban), de a fiatal Kondor Béla térnyerése is. Az évtized retrospekcióját az MNG hasonló című kiállítása nyitotta meg, közvetlenül a rendszerváltás után, 1991-ben, majd kialakult a „hosszú hatvanas évek” kutatási koncepciója – egy ma is élő projekt. Több kiállítás és kiadvány méltatta Kepes György úttörő tevékenységét (*A fényjátékosok: Kepes György és Frank J. Malina. A művészet és a tudomány metszéspontján*. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2010). Jelentős nemzetközi vállalkozás volt a New York-i Queens Museum of Art konceptualizmus-kiállítása, és ebben Kelet-Európa szerepe (Beke, László: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. Exhibition catalogue, Queens Museum of Art, New York; Walker Art Center, Minneapolis; Miami Art Museum, Miami. Ed. Philomena Mariani, 1999–2000. 41–51.) – A Centrális Galéria 1968 művészeti termését mutatta be évfordulós kiállításán, 2008-ban.

A hetvenes évek kutatásának jellemző terméke a balatonboglári kápolnatárlat monográfiája: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. Klaniczay Júlia–Sasvári Edit. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ–Balassi, 2003. – A budapesti Knoll Galéria tanulmánykötetet adott ki a művészeti „második nyilvánosság”-ról (*A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, lásd fent.) A „tiltott és túrt” művészettel kapcsolatban felerősödött a „szamizdat” kutatása is.

Az 1980-as évek felé forduló retrospekcióban a posztmodern és a rendszerváltás előzményeinek kölcsönösségére figyelt fel a kutatás. Az új irányzatok között regisztrálják az „új szenzibilitás”-t, a történeti idézetek alkalmazását („radikális eklektika”), a performanszt és az installációt, az intermédiát. Óbudán a Zichy-kastélyban *Tendenciák* címmel rendeztek kiállítást. A Soros Központ tematikus kiállításokat rendez (építészet, performansz, installáció és street art témakörökből).

A jelenkorkutatás legfontosabb eredményeit az elméleti munkában érhetjük tetten, valamint monografikus retrospektív kiállításokban és katalógusokban. A kutatás főiránya immár magát a rendszerváltást is megcélozza, bevezetésre kerül a posztkommunizmus terminusa (*After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Chief Curator Bojana Pejić. Moderna Museet, Stockholm; Ludwig Museum, Budapest, 1999–2000 (a kiállítás katalógusát Bojana Pejić és David Elliott szerkesztette). Az 1990-es évektől kerül sor a Műcsarnokban és a Ludwig Múzeumban Altorjai Sándor, Erdély Miklós, Pauer Gyula, Bukta Imre, illetve Lakner László, Hajas Tibor, Amerigo Tot, Maurer Dóra és Megyik János jól dokumentált kiállítására.

A kilencvenes évek kutatására, a millicentenárium és a millennium évére, valamint az utolsó évtizedre mindinkább a kortárs művészet és a historiográfia egymásra hatása jellemző.

András Edit–Tímár Árpád

## A műkritika helyzete

A képzőművészeti kritikában döntő fordulat 1989–1990-ben következett be. A kortárs képzőművészet bemutatkozási lehetőségének súlypontja áthelyeződött a magángalériák és műkereskedések területére. A sajtó szerkezete is átalakult. Az első években igen sok új napi-, heti- és havi lap próbált megkapaszkodni a piacon, köztük kortárs művészettel foglalkozó folyóiratok is. Az utóbbi évtizedben ez a forrongás letisztult, a nyomtatott orgánusok helyzete stabilizálódott. A művészeti havilapok piaca túltelített, kínálati jellegű, ami a közpénzből finanszírozott folyóiratoknál a példányszámok csökkenéséhez vezet. Napilap kevés van, példányszámuk állandóan csökken, a négy országos napilap közül rendszeresen csak kettőben – a *Magyar Nemzet*-ben és a *Népszabadság*-ban – jelenik meg kiállításkritika. Átlagosan hetente egyszer van erre lehetőség, ami a kiállítások dömpingje mellett persze nem ad lehetőséget a reális tájékoztatásra/tájékoztatásra.

A műkritika lehetőségeinek szempontjából nagyobb a jelentőségük a hetilapoknak. Itt első helyen a *Magyar Narancs* említendő, magas szakmai színvonalú írásai kiemelkednek a mezőnyből. Több-kevesebb rendszerességgel a *Heti Válasz* is közöl képzőművészeti tárgyú írásokat, a *HVG*-ben is van hetente egy-egy rövid kiállításismertetés, s időnként a nagyobb múzeumi kiállítások kapcsán „háttéranyagokat” is hoznak. A *168 óra* című lapban rendszeresen van minden héten kiállítási beszámoló, de ezek szakmai színvonala, értékrendje erősen vitatható.

Az irodalmi folyóiratok közül rendszeresen közöl képzőművészeti kritikákat a *Kortárs*, a *Bárka*, a *Magyar Napló*, alkalmanként a *Tiszatáj*, a *Kritika*. A *Mozgó Világ*-ban évek óta van egy olyan rovat, amely többnyire kezdő, fiatal művészeket mutat be, gazdag illusztrációs anyaggal. Egyébként több irodalmi folyóirat is közöl rendszeresen reprodukciókat kortárs képzőművészeti alkotásokról anélkül, hogy ahhoz akár egy sornyi szöveg is kapcsolódna. Sajnos olyan folyóirat is akad, amelyből – úgy tűnik – végleg kiszorult a képzőművészet (*Jelenkor*).

A rendszerváltás óta megszorodtak viszont a képzőművészettel, vizuális kultúrával kapcsolatba hozható folyóiratok, magazinok. A kortárs képzőművészet és a kiállításkritika szempontjából a négy legfontosabb orgánus az *Artmagazin*, a *Balkon*, a *Műértő* és az *Új Művészet*. De vannak határterületekkel, speciális témákkal foglalkozó folyóiratok is: ilyen a *Magyar Iparművészet*, a belsőépítészettel, designnal foglalkozó *Átrium*, a *(Régi/Új) Építőművészet* és az *Octogon* című építészeti lapok, az organikus építészettel foglalkozó *Országépítő*, a vizuális költészetet preferáló, de újabban teóriát és műkritikát is közlő *Magyar Műhely* című lap, vagy a *Café Babel*, amelyben például képregényekről, rajzfilmekről is lehet olvasni.

Új jelenség a képzőművészeti profilú online folyóiratok megsokasodása és a nyomtatott orgánusok többségében a kereskedelmi orientáció miatt háttérbe szorult kritikai attitűd felváltása. A képzőművészettel kapcsolatos legfrissebb információkat naprakészen az IKON szolgáltatja. Az Artportal szintén tájékoztatásra és az események kommentálására vállalkozik. Az Erste Foundation által támogatott tranzitblog.hu és mellette az Exindex naprakész, nemzetközi spektrumú és magas színvonalú műkritikai tevékenységet folytat.

Jelentős mértékű szóródás, illetve specializálódás tapasztalható a műkritikai tevékenységben. A megsokasodott fórumok, nyitott internetes portálok révén az ismertetés, a baráti ajánlás, a nyílt reklám is teret nyert. A nyomtatott sajtóban jó néhány folyóiratot nyíltan vagy burkoltan műkereskedelmi érdekek és szempontok vezérelnek (*Artmagazin*, *Flash Art*, és részben *Új Művészet*), néhány szakfolyóirat viszont megőrizte a hagyományos értelemben vett bírálat, szakmai értékelés, összehasonlítás, rangsorolás, történeti szituálás tradícióját, és magára vállalta a nemzetközi kiállítások bírálatát és elméleti problémák feszegetését éppúgy, ahogyan azt is, hogy vitákat generáljon elméleti kérdésekről, trendekről, jelenségekről (*Műértő*), míg más folyóiratok a társterületek: esztétika, filozófia felé nyitnak (*Balkon*). (Nem panaszként és nem érdeként, de megemlítendő, hogy az egyre nagyobb teret meghódító bulvársajtóban a képzőművészet – sem a művek, sem az alkotók – nem került a figyelem előterébe.)

A közvélemény tájékoztatásában az írott sajtó elvesztette vezető szerepét. Megnőtt a rádió (Tilos Rádió, Klub Rádió heti képzőművészeti műsor), s még inkább a televíziózás, napjainkban pedig az internet jelentősége. A képzőművészet és műkritika szempontjából azonban valami egészen furcsa helyzet alakult ki: a rádiókban több teret kap a képzőművészet témaköre, mint a korlátlan vizuális lehetőségekkel rendelkező televízióban. A magyar televíziózás sok évtizedes története során újra és újra megpróbálkoztak képzőművészeti műsorok, magazinok létrehozásával, egyik sem lett azonban hosszabb életű, feltehetően nem sikerült a kívánatos nézettséget elérni.

Feltűnően kevés hely jut az internet nagy, népszerű híroldalain a képzőművészetnek. Nagyobb érdeklődést az utóbbi időben csupán két, inkább „botránynak”, semmint pozitív szenczáción számító esemény keltett: a magyar művészet pekingi bemutatkozása és a Kerényi Imre megbízására készült festmények kiállítása. Bár kétségtelenül érinti a kortárs képzőművészet helyzetét, lehetőségeit, támogatásának perspektíváit, nem a szorosabb értelemben vett műkritika területére tartozik az a széles körben kibontakozott vita, amely a vidéki és a fővárosi múzeumok sorsáról, elsősorban a Szépművészeti Múzeum tervezett átépítéséről és homlokzatbemetszéséről, legutóbb a Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum összevonásáról zajlik.



Lővei Pál

## Nemzetközi tudományos szervezetek, nemzetközi kapcsolatok, konferenciák

A művészettörténész szakma legnagyobb nemzetközi szervezete, a Comité Internationale d'Histoire de l'Art (CIHA) magyar tagszervezete hagyományosan az MTA Művészettörténeti Bizottsága. Ennek megfelelően a vizsgált időszakban a tagsági díjat folyamatosan, illetve az országot képviselő magyar CIHA-tag és/vagy póttag közgyűlési részvételének költségeit rendszerint az MTA biztosította. A rendezvényeken való szereplést az előadók számára az 1990-es évek közepén még a Soros Alapítvány, később több esetben a Getty Alapítvány támogatása tette lehetővé.

A harmadik évezred eleje – az utolsó három kongresszusi ciklus – a CIHA globális nyitását hozta magával. Az Európa-központú előző évtized berlini (1992), amszterdami (1996) és londoni (2000) kongresszusát követően a montreali (2004) és a melbourne-i (2008) kongresszus és velük az elnöki poszt tengerentúlra kerülése paradigmaváltással párosult. A korábban Európa- és Amerika-centrikus (csupán Japánnal és Ausztráliával kiegészült) tagság kibővült Kínával és Dél-Afrikával, egy japán konferenciát követően a déli féltekén megrendezett első, ausztráliai kongresszust röviddel később követte egy dél-afrikai konferencia, elfogadást nyert a 2016-os kongresszus pekingi helyszíne, és megindultak a tárgyalások további országok (például India) felvételéről. A tagjelölt országokban kiépítendő, szilárd tagszervezetek létrehozását igénylő, csak megfontoltan végrehajtható bővítési folyamat ugyanakkor a kongresszusi részvétel sokkal könnyebben lebonyolítható kiterjesztésével párosult. Ennek keretében lényegében megszűntek a korábbi – az európai művészettörténet korszakolásán alapuló – periódusközpontú szekciók, olyan tematikus kérdésfeltevéseknek adva át a helyet, amelyek a világ bármely tájéka bármely történeti korszakának akár az őskort is felölelő művészeti produkciójára egyként vonatkoztathatók. Ez magával hozta az antropológia és az ősrégészet, illetve az e területeken alkalmazandó művészettörténeti szempontú vizsgálatok felé való interdiszciplináris nyitást, valamint sok, korábban a CIHA rendezvényein soha nem szereplő ország, régió témáinak megjelenését, egyben művészettörténész kutatóinak szereplését is (az utóbbi kongresszusokon már rendszeresen mintegy ötven országból vettek részt, „fekete” Afrikából, Délkelet-Ázsiából, Óceániából, az iszlám világból is).

Ebbe a folyamatba jó helyzetfelismeréssel bekapcsolódva, a 2004–2008 közötti ciklus magyar CIHA-tagja, Beke László kezdeményezésére és sikeres nemzetközi „lobbyszás” eredményeként, az MTA és ezen belül az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete, valamint például a Magyar Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal anyagi és szervezési támogatása segítségével sikerült 2007 végén Budapesten *How to Write Art History – National, Local or Global?* címmel CIHA-konferenciát rendezni. A négy kontinens 19 országából érkezett szakemberek a tudományág előtt álló legfontosabb kérdéseket, a regionalitás kontra egyetemesség, a művészet földrajzi tényezőinek problémáit járták körül. A konferencia teljes anyaga már 2008 végén megjelent az *Acta Historiae Artium*-ban. A tanácskozást a nemzetközi szakmai közvéleményt képviselő CIHA-vezetőség a 2012. évi nürnbergi

kongresszusig bezáróan minden lehetséges fórumon szóban és írásban hangsúlyozottan kiemelve sikeresnek ítélte. A nürnbergi kongresszus úttörő kezdeményezést jelentő, a CIHA történetével foglalkozó szekciójában Budapestet – Bécs, London és Nürnberg mellett – „CIHA-városként” jellemezték, amely a kelet-nyugati szakmai nyitás megszervezésével kiemelkedő jelentőségüként interpretált, az 1992-es berlini kongresszus számára is példát mutató 1968-as kongresszussal, valamint az 1965-ös konferenciát követően 2007-ben ismét alkotó módon tudott megjelenni a nemzetközi szakmai közéletben. Az utóbbi időszak magyar CIHA-közreműködésének tudható be, hogy az UNESCO *Diogenes/Diogenes* című társadalomtudományi folyóirata a transzkulturális, „globális” művészettörténetnek szentelt számában (francia nyelven: 2010; angolul: 2011) ausztrál, amerikai, szlovén, francia, dél-afrikai, német, brit, mexikói, kínai és svájci közreműködők mellett magyar szerző írását közölte a közép-európai művészettörténet-írás helyzetéről.

A tárgyalt időszakban a CIHA rendezvényein való magyar részvétel igen hullámzó volt, nem egy esetben alig lépett túl a magyar CIHA-tag jelenlétén. A világpolitikai eseményekre reflektáló 1992-es berlini „mamut”-kongresszus jelentős létszámú küldöttségét követően 1996-ban három magyar résztvevő és mindössze egyetlen poszter szerepelt, 2000-ben magyar szekcióvezető, több előadás és magyar hallgató is volt, majd 2004-ben ismét három résztvevő és egy előadás, 2008-ban egyetlen résztvevő és egy előadás következett. A 2012-es kongresszuson a mintegy tucatnyi magyar résztvevő három előadással és hat poszterrel jelentkezett. A kongresszusok közötti időszakokban rendezett kisebb CIHA-konferenciákon való magyar részvétel mértéke ugyancsak erősen változóan alakult. Volt magyar résztvevő és előadás a 2003-ban Krakkóban rendezett konferencián; két magyar résztvevő – a magyar CIHA-tag és póttag – volt jelen a 2007-es budapesti konferencia rendezési jogának elnyerése szempontjából kulcsfontosságú, 2006-ban rendezett Los Angeles-i konferencián és vezetőségi ülésen; kiemelkedő volt a 2011-ben a szlovéniai Mariborban az 1400 körüli művészet problémáinak szentelt programon való, a rendezők által igen pozitívan fogadott magyar részvétel, mintegy tucatnyi résztvevővel, 3-3 előadással és poszterrel.

A CIHA-programokon kívül a magyar művészettörténet-írás és ezen belül az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete nemzetközi kapcsolatai szempontjából kiemelkedő fontosságúak voltak azok a konferenciák, amelyek keretei között – a szakma egy-egy nemzetközi rangú képviselőjének vezetésével – fiatal, főleg közép-európai kutatók foglalkoztak a térség egy-egy aktuális szakmai kérdésével (*A művészettörténet válaszútján*, 2004). 2007-ben *A historizmus változatai. A historizmus szempontjai Magyarországon és Németországban* című nemzetközi konferenciára stílusosan az Akadémia épületében került sor. (Az előadások szövege megjelent az *Acta Historiae Artium*ban.)

A 2006-ban rendezett, magyar–luxemburgi Zsigmond-kiállítás előkészítő rendezvényeként *Sigismund von Luxemburg – Ein Kaiser in Europa* címmel 2005-ben nemzetközi történeti és művészettörténeti kongresszust rendeztek Luxemburgban, a társrendezői szerepnek megfelelően nagyszámú magyar résztvevővel és előadással. (Az előadások szövege 2006-ban reprezentatív tanulmánykötetben jelent meg Mainzban.)

A magyar–olasz művészettörténeti tudományos kapcsolatok szempontjából kiemelkedő jelentőségű volt az *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance* címmel 2007-ben rendezett nemzetközi konferencia a Harvard Egyetem itáliai reneszánsz központjában, a Villa I Tatti-ban; az előadók magyarországi tanulmányi kiránduláson is részt vettek. (A konferencia anyagát 2011-ben reprezentatív tanulmánykötetben jelentette meg a firenzei intézmény.)

Több-kevesebb rendszerességű a magyar művészettörténet-írás és az 1995-ben Lipcsében létrehozott intézet, a Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas kapcsolata. Jelentős volt a magyar részvétel az 1999-ben a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban rendezett *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit* konferencián (az előadásokat 2002-ben reprezentatív tanulmánykötetben tette közzé a múzeum). Magyar részvétellel zajlott a *Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte* című konferencia (Kutná Hora, 2000, tanulmánykötettel), és több magyar szerzője van a GWZO *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa* című tanulmánykötetének is (2006).

Jelentős volt a magyar szerzői hozzájárulás a Slovenská národná galéria 2003-ban Pozsonyban rendezett *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia* című kiállításának katalógusában, valamint a kiállításához kapcsolódó nemzetközi konferencián (a rendezőket érte is emiatt nacionalista indíttatású bíráló; a konferencia anyagát a múzeum évkönyvében jelentették meg).

Fontos a nyíregyházi Jósa András Múzeum és a romániai Szatmár Megyei Múzeum együttműködésével 2000-ben indult, *Középkori egyházi építészet Erdélyben* című, román–magyar konferenciasorozat, amelynek előadásai eddig öt kötetben jelentek meg.

A magyar művészettörténészek nemzetközi konferenciaszerepléseinek természetes közege Közép-Európa. Jelentősebb, magyar résztvevővel/résztvevőkkel lezajlott további konferenciák: *Bronz sírlapok Közép-Európában*, nemzetközi tudományos konferencia, (Poznań, 1999); a *From Gothic to Renaissance* című kiállításához (1999–2000, Brno) kapcsolódó nemzetközi szimpozium; *Wokół Wita Stwosza* konferencia (Krakkó, 2006); a Cseh Tudományos Akadémián rendezett prágai síremlék-művészeti tudományos konferenciák; a prágai Károly Egyetem alapításának 660. évfordulója alkalmából a Prágai Egyetemen rendezett, *Prága és Európa nagy kulturális központjai a Luxemburgiak korában 1310–1437* című, nemzetközi tudományos konferencia (2008); valamint a B. Nagy Margit emlékére *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között* címmel rendezett konferencia (Marosvásárhely, 2009) – valamennyiinek megjelentek az előadásai.

A műemlékvédelem nemzetközi – a művészettörténet-írást azonban csak mérsékelten érintő – konferenciaprogramjai közül kiemelendő a 2004-ben Budapesten és Pécsen *A Velencei Karta 1964–2004–2044?* címmel rendezett nemzetközi tudományos konferencia (az előadások szövege megjelent). Az 1990-es évek második felében, a 2000-es évek elején a közép-európai együttműködés és információáramlás szempontjából kiemelkedő jelentőségű, de esetenként jóval szélesebb körű érdeklődést is kiváltó, az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága részvételével szervezett programok voltak a Tusnádi Konferenciák (az előadások szövege Romániában rendszeresen megjelent). A 2000-es évek első évtizedében jelentős események voltak a környező országok magyar vonatkozású műemlékeinek helyreállítását szervező Teleki László Alapítvány évente rendezett beszámoló-konferenciái.

A németországi központú, európai fontosságú Arbeitskreis für Hausforschung 1996-ban Székesfehérváron rendezte magyarországi tanulmányi kirándulással kiegészített, éves konferenciáját, *Hausbau und Bauforschung in Ungarn* címmel, számos magyar műemlékes kutató részvételével. (Az előadásokat tartalmazó tanulmánykötet 2004-ben Németországban jelent meg.)

Az ELTE Bölcsészettudományi Kar Hallgatói Önkormányzatának Művészettörténet Intézeti Képviselője és a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Kárpát-medencei referatúrája 2008-ban konferenciát szervezett *Colligite Fragmenta! – örökségvédelem Erdélyben* címmel (az előadások tanulmánykötete is megjelent). Ennek folytatásaként 2009-ben került sor a *Colligite fragmenta! – örökségvédelem Kárpátalján és a Felvidéken* című, nemzetközi tudományos konferenciára.

A kolozsvári Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány 2007-ben rendezte meg a *Fiatal Művészettörténészek I. Konferenciáját*, amelyhez csatlakozott a 2006-ban Budapesten alapított CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye. A *Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciájára* az ő szervezésükben 2009-ben került sor Budapesten, a III. konferenciát pedig 2011-ben együtt rendezte a két szervezet a Maros Megyei Múzeummal.

\*

A magyar művészettörténészek legszélesebb köreit kívánta megszólítani a 2000-ben *Maradandóság és változás* címmel az akkor hatvanéves generáció tiszteletére rendezett, háromnapos ráckevei konferencia (az előadások szövege később tanulmánykötetben jelent meg). A több külföldi országban ismert, hasonló országos konferenciákat – többek között intézményes háttér hiányában – az akkori tervek ellenére nem sikerült rendszeressé tenni. (Újabb országos konferenciára csak 2012 végén került ismét sor, a program folytathatósága a jövő zenéje.)

Az 1878-ban Országos Régészeti és Embertani Társulat néven megalakult Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat a művészettörténészek legrégebbi hazai szervezete. Tevékenységének főcsapását hagyományosan tudományos előadások és évenként az ország más-más megyéjében, régiójában megtartott vándorgyűlések szervezése, valamint szakmai díjainak évenkénti adományozása jelenti. Ehhez az 1980-as évek óta egyre erőteljesebben kapcsolódik a fontos hazai kiállítások szervezése, a rendezők szakmai vezetésével megvalósított látogatása, amihez utóbbi időben műemléki látogatások is járulnak. A vizsgált periódusban a Társulat több teljesen vagy részben művészettörténeti tematikájú konferenciát is szervezett, gyakran magyar és külföldi tudományos és oktatási szervezetekkel, kiállítási intézményekkel közösen: *Henszlmann Imre munkássága*, 1996, Kassa; *A kiállítás mint műfaj*, 1997; *A rekonstrukció mint tudományos műfaj – építészeti rekonstrukció. I–II.* 1997 és 1998; *„Vár állott, most kőhalom” – a töredékes örökség védelme és kezelése*, 2001, Székesfehérvár; *Emlékkülés Genthon István születésének századik évfordulója alkalmából*, 2003; *A középkori magyar királyok emlékeinek kutatása program újabb eredményei*, 2004; *Emlékkülés Zádor Anna születésének századik évfordulója alkalmából*, 2004; *Műemléki kőanyagok kutatása*, 2005; *Kovács Éva-emlékkülés*, 2008; *Emlékkülés Bogyay Tamás születésének századik évfordulója tiszteletére*, 2009; *Emlékkülés Dercsényi Dezső születésének századik évfordulója alkalmából*, 2010. (A Henszlmann- és a Bogyay-konferenciák anyaga megjelent a *Művészettörténeti Értesítőben*, illetve az *Ars Hungaricában*.) A társulati vándorgyűlések tematikájának gazdagodását jelentette, hogy 2001-től több olyan program valósult meg, melynek során valamely határ menti megye meglátogatása a szomszédos Kárpát-medencei területekre tett, a külföldi társintézmények szakmai vezetésével segített és előadásaival kiegészített kirándulások kapcsolódtak (Szlovákia, Ukrajna, Románia, Szerbia, Horvátország, Szlovénia, Ausztria).

Az említett, 1997-es, 1998-as, 2001-es társulati „rekonstrukció-konferenciák” ugyanúgy nem tudták a művészettörténet tudományos szempontjainak és érdekeinek megfelelően kedvező irányba fordítani, vagy akár csak érdemben befolyásolni a műemlék-helyreállítások hazai gyakorlatát, ahogy a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal tudományos részlegének *Helyreállítások helyreállítása* című konferenciasorozata (*Szombathely, Iseum*, 2005; *Budapest, Nagyboldogasszony-templom*, 2006; *Sopron, ferences/bencés templom*, 2006) sem. A KÖH tudományos részlege által szervezett további konferenciák: *Épületek homlokzati felületképzésének és színességének történetisége*, 2005; *Újabb kövek az ercsi monostorból*, 2011 (a Nagyboldogasszony-templomról, a homlokzatok színességéről és az ercsi kőfaragványokról szóló előadások különböző műemléki kiadványokban meg is jelentek).

Az MTA Művészettörténeti Bizottsága a 2006. évi akadémiai közgyűlés keretében *Új utak a művészettörténet-írásban* címmel rendezett tudományos ülést (az előadások a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelentek). Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet a nemzetközi programok között felsoroltakon kívül 2010-ben konferenciát rendezett *Barabás Miklós születésének 200. évfordulója alkalmából*.

A vidéki intézmények konferenciaprogramjai közül kiemelkedő jelentőségű a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum *Magyar királyok és Székesfehérvár* címmel szervezett, történeti-művészettörténeti-régészeti konferenciasorozata: *Mátyás király és a fehérvári reneszánsz*, 2008; *Károly Róbert és Székesfehérvár*, 2010; *II. András és Székesfehérvár*, 2011; *Szent István kultusz-történeti konferencia*, 2012. (Az előadások szövegét könyvsorozat keretében jelentetik meg.) A Szombathelyi Képtár szervezésében rendezett, nagyszabású kiállításokhoz kapcsolódó konferenciák: Dorffmaister-emlékülés a *Dorffmaister István-émlékkiállítás*hoz (Szombathely, Kismarton/Eisenstadt, Zalaegerszeg) kapcsolódóan Zalaegerszegen, 1997; *A Batthyányak évszázadai kiállítás* (Szombathely és Körmend) kapcsán Körmenden, 2005; *A Szent Márton-kutatás legújabb eredményei*, 2009 (az előadások tanulmánykötetekben jelentek meg).

A már említett CentrArt 2011-ben *Efemer építészet és progresszió – magyar esettanulmányok* címmel Magyarország kiállítási pavilonjairól rendezett konferenciát.

(Az egyes múzeumi, egyetemi stb. intézmények által rendezett konferenciákat lásd az intézményi beszámolókbán.)



Galavics Géza

## Az Opus Mirabile díj alapításáról és történetéről

Az Opus Mirabile díjat az MTA Művészettörténeti Bizottsága a Bizottság akkori elnökének, jelen sorok írójának kezdeményezésére 1995-ben alapította. A cél az volt, hogy nagyobb figyelmet kapjanak elsősorban magában a művészettörténész szakmában, de a rokontudományok területén is azok a legkiemelkedőbb művészettörténeti teljesítmények, kiállítások és tanulmányok, amelyek az előző esztendőben a magyar művészettörténet-írásban születtek.

Az odaítélés elve az volt, hogy az elmúlt év terméséből a Bizottság titkos szavazással válassza ki a legjobbkat. Két kategóriában kívántunk díjat odaítélni: az egyik a célkitűzés szerint team-munkáért, kiállításokért járt, s itt elsősorban tudományos katalógussal kísért kiállításokat kívántunk figyelembe venni, a másikkal pedig egyéni teljesítményként a legkiválóbb művészettörténeti tanulmányokra akartuk felhívni a figyelmet. (Önálló könyvek azért nem szerepeltek a díjazható művek listáján, mert úgy véltük, azokra eleve több figyelem jut a kulturális életben, ezért választottuk inkább a tanulmányok műfaját.)

A díj teljesen új kezdeményezés volt, nem járt pénzjutalommal, hanem az eredeti elképzelés szerint a két kategória első helyezettje egy erre az alkalomra készült műalkotást, keretbe foglalt plakettet kapott, amelyet neves érem- és szobrászművészek készítettek. A plakettek elkészítésének költségeit pályázatokból (a Nemzeti Kulturális Alap, a Hauser, a Ludwig és a Soros Alapítvány) és a Művészettörténeti Kutatóintézet támogatásaiból biztosítottuk, s ennek rendszere 12 éven át jól működött. Minden évben két-két plakett készült a két kategória első helyezettjeinek. A plaketteket Kótai József, Ligeti Erika, Asszonyi Tamás, majd 1999-től Csíkszentmihályi Róbert készítette.

Az adott év Opus Mirabile díjait ünnepélyes keretek közt, az MTA épületében, az akadémiai képtárban adta át a mindenkori bizottsági elnök oly módon, hogy mind az éremmel kitüntetett első díjas munkákat, mind pedig az utánuk legtöbb szavazatot kapott kiállításokat és írásokat külön-külön egy-egy bizottsági tag, az adott szakterület neves képviselője méltatta. A díjakat és a díjátadást sajtófigyelem is övezte, és az évek során a díjnak a művészettörténész szakmában és a múzeumi területen egyre növekvő respektusa lett.

2006-tól nem sikerült tovább az I. helyezettek számára szánt műalkotásokra anyagi forrást találni, és ezért az Opus Mirabile díjjal elismert művészettörténészeket és a kiemelkedő kiállítások kurátorait névre szóló, díszes oklevéllel ismerjük el. 2006-ban és 2007-ben a tekintetben is változtattunk a díjak odaítélésében, hogy a szavazáskor nem jelöltünk első helyen kiemelt műveket, hanem a három-három legtöbb szavazatot kapott tanulmányt és kiállítást méltattuk. 2007-ben a Művészettörténeti Bizottság különdíjat is kiadott, a korábban választott kategóriákba nehezen beilleszthető kiváló munkáért, a magyar művészettörténet-írás nagy alakjait bemutató, tudománytörténeti esszégyűjteményért.

2008-ban az addigi MTA Művészettörténeti Bizottság mandátuma lejárt, a Bizottság új tagokat választott, valamint új elnököt Marosi Ernő személyében. Az ő kezdeményezésére attól kezdve a Művészettörténeti Bizottság három kategóriában (egyszerzős tanulmányok, monográfiák, illetve

többszerzős művek: kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek, valamint recenziók, kritika, könyv-, illetve kiállításismertetés, kutatási helyzetkép) ad ki díjakat az addigihoz hasonló ünnepélyes kereketek között, oklevelek átadásával, s visszaállította a legtöbb szavazatot kapott munkák kiemelését.

A díj eddigi közel két évtizedes története során, mint az Opus Mirabile díjjal kitüntetettek alább mellékelt névsorából és munkáik címéből látható, a magyar művészettörténet-írás legjelentősebb produkciói és legkiválóbb eredményei kísérhetők végig, s a díjazottak között egyaránt megtalálhatók egyetemi hallgatók, pályakezdő fiatalok és több évtizedes munkásságra visszatekintő művészettörténészek, ami jól mutatja, hogy választásukban a Bizottság tagjai mindenkor, az alapítók szándékának megfelelően, egyes-egyedül a díjazott művészettörténeti munkák szakmai kvalitásait tartották szem előtt.

### Az MTA Művészettörténeti Bizottságának Opus Mirabile díjában részesült művészettörténeti publikációk jegyzéke (1994 és 2012 között megjelent művek)

#### 1994

##### *Kiállítások*

*Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541.* Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, 1994. (MNG) – I. díj

*Melchior Hefele (1716–1794) építész emlékkiállítása.* Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, 1994. (Szombathelyi Képtár)

A Magyar Tudományos Akadémia Képtárának rekonstrukciója (Dávid Ferenc, Majoros Valéria, Szabó Júlia)

##### *Tanulmányok*

TIMÁR Árpád: Vita Ferenczy István Mátyás-emlékmű tervéről. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 2. 163–202. – I. díj

JÁVOR Anna: A tridenti zsinat. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach freskója az egri líceumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 3–4. 160–185.

SAJÓ Tamás: Barokk Eucharisztia-teológia az egri jezsuita főoltáron. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 3–4. 140–159.

UJVÁRI Péter: Állatfestés. In: *Zsánermetamorfózisok*. Kiállítási katalógus. Szerk. MOJZER Miklós. Budapest, 1993. 27–47.

ASKERCZ Éva: Id. Storno Ferenc asztaldísz-terve Lipót főherceg számára (1858). *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 1–2. 101–107.

#### 1995

##### *Kiállítások*

*Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században.* Szerk. NAGY Ildikó–SINKÓ Katalin. Budapest, 1995. (MNG) – I. díj

*Reneszánsz az antik művészet bűvöletében.* A kiállítást rendezte: ZENTAI Loránd. Budapest, 1995. (SzM)  
A harmadik helyezést a Bizottság nem adta ki.

*Tanulmányok*

UJVÁRI, Péter: Wilhelm Tischbein: Goethe in der römischen Campagna. *Acta Historiae Artium*, 36. 1993. 95–132. – I. díj

VÉGH János: „Lehajtott fejfel és összekulcsolt kézzel”. Egy motívum útja Rogier van der Weydentől Lőcsei Pálig. *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 1–2. 19–42.

BUZÁSI Enikő: Két kép a fraknoi Esterházy-gyűjteményből: Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre. *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 3–4. 269–279.

TIMÁR Árpád: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. I. rész: 1905–1910. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 1. 45–62.

**1996***Kiállítások*

*Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve.* I–III. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. (Pannonhalmi Bencés Főapátság) – I. díj

*Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek.* Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, 1996. (SZM)

*A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati tervei 1861.* Szerk. SZABÓ Júlia. Budapest, 1996. (MTA Művészeti Gyűjtemény)

*Tanulmányok*

GÁBOR Eszter: Schickedanz Albert építőművész. In: *Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek.* Kiállítási katalógus. Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, 1996. 13–64. – I. díj

EÖRSI Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 1–2. 47–60.

PRAKFULVI, Endre: The Plans and Construction of the Underground Railway in Budapest 1949–1956. *Acta Historiae Artium*, 37. 1994–1995. 295–322.

**1997***Kiállítások*

*„Magnificat anima mea Dominum.” MS mester Vizitáció-képe és egykori selmecebányai főoltára.* Szerk. MIKÓ Árpád–POSZLER Györgyi. Budapest, 1997. (MNG) – I. díj

*Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére.* Szerk. MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívია. Budapest, 1997. (MTA Művészeti Gyűjtemény)

*Dorffmaister István emlékkiállítása.* Szerk. KOSTYÁL László–ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely–Zalaegerszeg, 1997. (Szombathelyi Képtár; Soproni Múzeum; Tartományi Múzeum, Kismarton; Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg)

*Tanulmányok*

SZENTESI Edit: Josef Daniel Böhm Parthenón-fríze. In: *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére.* Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívია. Budapest, 1997. 56–69. – I. díj

SISA József: A csákvári Esterházy-kastély parkja. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 3–4. 147–179.  
SZILÁGYI János György: „Ismerem helyemet.” (A másik Pulszky-életrajz.) In: *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére.* Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívია. Budapest, 1997. 24–36.

**1998***Kiállítások*

*Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása.* Szerk. BERNÁTH Mária–NAGY Ildikó. Budapest, 1998. (MNG) – I. díj

*Sixteenth-Century Central Italian Drawings.* Catalogue by Loránd ZENTAI. Budapest, 1998. (SzM)

*A fordulat évei. 1947–1949. Politika, képzőművészet, építészet.* Szerk. STANDEISKY Éva–KOZÁK Gyula–PATAKI Gábor–RAINER M. János. Budapest, 1998. (MNG)

*Tanulmányok*

ENDRÓDI Gábor: Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből. *Művészettörténeti Értesítő*, 47. 1998. 1–2. 1–37. – I. díj

BUZÁSI, Enikő: Einige Kapitel aus dem Lebenswerk des Bildnismalers Ádám Mátyóki. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1992–1996. 7–161.

VAJDA, Lőrinc: Une tapisserie française du XVI<sup>e</sup> siècle. Le personnage du roi Salomon de l'Ancien Testament en tant que „modèle” d'un cryptoportrait d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre. *Ars Decorativa*, 17. 1998. 7–27.

**1999***Kiállítások*

*A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919.* A kiállítást rendezte PLANK Ibolya, a kötetet szerkesztette BARDOLY István. Budapest, 1999. (OMvH) – I. díj

*Perspektíva.* Szerk. PETERNÁK Miklós–ERŐSS Nikolett. Budapest, 2000. (Műcsarnok)

*Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása.* A katalógus koncepciója: BAKÓ Zsuzsanna. Sorozatszerk. NAGY Ildikó. Budapest, 1999. (MNG)

*Tanulmányok*

SZÓKE Anikó: „...ostoba angyalkákkal játszik üres óráiban”. A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és a művészettörténet-írásban. In: *Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása.* Kiállítási katalógus. A katalógus koncepciója: BAKÓ Zsuzsanna. Sorozatszerk. NAGY Ildikó. Budapest, 1999. 311–348. – I. díj

DAVID Ferenc: Maulbertsch győri architektúrafestőjének terve és a székesegyház megújításának ikonográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 48. 1999. 1–4. 113–120.

GONDA, Zsuzsa: Die graphische Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy. In: *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy.* Herausgegeben von Gerda MRAZ-GÉZA GALAVICS. Wien–Köln–Weimar, 1999. 175–220.

**2000***Kiállítások*

*Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon.* Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, 2000. (MNG) – I. díj

*Az Ország Háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784–1884.* Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, 2000. (SzM)

*Dürertől Daliig. A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai.* Szerk., a bevezetőt és a gyűjtemény-történeti tanulmányt írta: GERSZI Teréz. Budapest, 1999. (SzM)

*Tanulmányok*

MARKÓJA Csilla: Egy másik Mednyánszky. (A Mednyánszky-kutatás új forrásai). *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 1–2. 95–117. – I. díj

GOSZTONYI Ferenc: A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban. *Ars Hungarica*, 27. 1999. 2. 309–351.

SZENTESI Edit: Birodalmi patriotizmus. Történelemszemlélet, történetírás, történeti publicisztika és történeti témák ábrázolása az Osztrák Császárságban 1828-ig. In: *Történelem – kép. Szemelve nyek múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, 2000. 73–91.

## 2001

### Kiállítások

Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928. Szerk. ZWICKL András. Budapest, 2001. (MNG) – I. díj  
*Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 2001. (Pannonhalmi Bencés Főapátság.)

Máttyis Teutsch és a *Der Blaue Reiter*. Szerk. BAJKAY Éva–JURECSKÓ László. Budapest–Miskolc, 2001. (MNG – MissionArt Galéria)

### Tanulmányok

TÓTH Sándor: A 11–12. századi Magyarország Benedek-rendi templomainak maradványai. In: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 2001. 229–266. – I. díj

LÖVEI Pál: Magyarország és a világhiállítások (főleg építészettörténeti vázlat). In: *Pavilonépítész a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán–HAJDÚ Virág–PRAKFULVI Endre. Budapest, 2000. 17–46. (= Pavilon különszám)

PÓCS, Dániel: Holy Spirit in the Library. The Frontispice of the Didymus Corvina and Neoplatonic Theology at the Court of King Matthias Corvinus. *Acta Historiae Artium*, 41. 1999–2000. 1–4. 63–212.

## 2002

### Kiállítások

Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei. Szerk. MIKÓ Árpád. Budapest, 2002. (MNG) – I. díj

*Uralkodók és corvinák*. Szerk. KARSAY Orsolya. Budapest, 2002. (OSZK)

*Egy gyűjtő és gyűjteménye. Ernst Lajos és az Ernst Múzeum*. Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, 2002. (Ernst Múzeum)

### Tanulmányok

UJVÁRI Péter: Giotto doktrínája, avagy miért lett a művészetnek elmélete. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1997–2001, 15–30. – I. díj

MAROSI Ernő: Szent István király és Gizella királyné székesfehérvári casulája. In: *A magyar királyok koronázási palástja*. Szerk. BARDOLY István. Budapest, 2002. 89–116.

LÖVEI, Pál: „Virtus, es, marmor, scripta.” Red marble and bronze letters. *Acta Historiae Artium*, 42. 2001. 1–4. 39–55.

PASSUTH Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909). Kép és recepció. *Művészettörténeti Értesítő*, 51. 2002. 3–4. 225–264.



**2003***Kiállítások*

Mednyánszky. Szerk. MARKÓJA Csilla. Budapest, 2003. (MNG) – I. díj

Európa fejedelmi udvaraiban. Mátyóki Ádám: Egy arcképfestő-pálya szereplői és helyszínei. Szerk. BUZÁSI Enikő. Budapest, 2003. (MNG) A kiállításhoz kapcsolódóan megjelent: BUZÁSI Enikő: Mátyóki Ádám (1673–1757). Monográfia és oeuvre-katalógus. Budapest, 2003.

Verrocchio Krisztusa. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette: JÉKELY Zsombor. Budapest, 2003. (SzM)

Monet és barátai. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, 2003. (SzM)

*Tanulmányok*

DÁVID Ferenc: A fertődi Esterházy kastély történeti helyiségkönyve. Funkciók és falburkolatok. *Ars Hungarica*, 30. 2002. 2. 237–320. – I. díj

MRÁVIK László: Báró Hatvany Ferenc műgyűjteményének története. In: *A Hatvanyak emlékezete*. Szerk. HORVÁTH László. Hatvan, 2003. 113–266.

KERNY Terézia: Az angyali koronázás motívuma Szent István király ikonográfiájában. *Ars Hungarica*, 31. 2003. 1. 5–30.

**2004***Kiállítások*

Mariázell és Magyarország. Egy zárandokhely emlékezete. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs. Budapest, 2004. (BTM Kiscelli Múzeuma) – I. díj

Modernizmusok. Európai grafika 1900–1930. Szerk. BAKOS Katalin–RÓKA Enikő–Ulrike GAUSS. Budapest–Stuttgart, 2004. (MNG)

CZÉRE Andrea: Az Esterházy-örökség. A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai. Budapest, 2004. (SzM)

*Tanulmányok*

VADAS Ferenc: Marburg, Kassa és Bécs között. Az erzsébetvárosi templom építészettörténeti helye. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000*. Szerk. BODNAR Szilvia et al. Budapest, 2004. 313–327. – I. díj

GALAVICS Géza: Magyar diákok 17. századi tézislapjai Közép-Európában. *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 1–4. 53–80.

MIKÓ Árpád: A bártfai városháza. Adalékok a Jagelló-kori reneszánsz történetéhez Felső-Magyarországban. *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 1–4. 19–52.

**2005***Kiállítások*

GONDA Zsuzsa: Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól Picassóig. Budapest, 2005. (SzM) – I. díj

TÖRÖK László: A fáraók után. A kopt művészet kincsei Egyiptomból. Vezető. Budapest, 2005. (SzM)

A Batthyányak évszázadai. Szerk. Zsámbéky Monika. Szombathely–Körmend, 2005. (Szombathelyi Képtár; Körmend, Batthyány-kastély)

*Tanulmányok*

SINKÓ, Katalin: Die Entstehung des Begriffs der Volkskunst in den Kunstgewerbemuseen des Zeitalters des Positivismus. Ornament als Nationalsprache. *Acta Historiae Artium*, 46. 2005. 1–4. 205–259. – I. díj

GALAVICS Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus. (Haranghy György emlékezete.) *Ars Hungarica*, 33. 2005. 1. 55–88.

BUZÁSI Enikő: A Köpenyes Madonna Árpásról: Jan Thomas Nádasdy Ferenc számára festett műve 1663-ból. Meghatározás, datálás, attribúció. *Művészettörténeti Értesítő*, 54. 2005. 3–4. 245–286.

## 2006

*Kiállítások (ábécérendben)*

*Esterházy-kincsek. Öt évszázad műalkotásai a hercegi gyűjteményekből.* Szerk. SZILÁGYI András. Budapest, 2006. (IM)

*Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914.* Szerk. PASSUTH Krisztina–SZÜCS György. Budapest, 2006. (MNG)

*Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában. 1387–1437.* Szerk. TAKÁCS Imre. Budapest, 2006. (SzM)

*Tanulmányok (ábécérendben)*

ECSÉDY, Anna: Zur Wanderungsgeschichte einer zerfallenen Serie von barocken Gartenstatuen in Ungarn: Ideen und Angaben. *Acta Historiae Artium*, 47. 2006. 1–4. 221–270.

GÁBOR Eszter: Stadtwäldchen Allée – Városligeti fasor (1800–1873). *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 97–230.

SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 1. 1–94.

*Különdíj*

„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I–III. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 13. 2006. 47–49.

## 2007

*Kiállítások (ábécérendben)*

*Oszmán-török szőnyegek az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből.* Szerk. PÁSZTOR Emese. Budapest, 2007. (IM)

*Székesfehérvár 1007–2007. Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából.* Szerk. KERNY Terézia. Munkatársa: SMOHAY András. Székesfehérvár, 2007. és *A Szent Imre 1000 éve című kiállítás* (Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum). Katalógusa: DVD-ROM. Szerk. KERNY Terézia.

*Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása.* A katalógus koncepciója: GERGELY Mariann–PLESZNIVY Edit. Szerk. VESZPRÉMI Nóra. Budapest, 2007. (MNG)

*Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem”.* Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, 2007. (MNG)

*Tanulmányok (ábécérendben)*

BUBRYÁK Orsolya: „E meditullio basilicae erutum”? Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához. *Ars Hungarica*, 35. 2007. 1. 5–28.

BUZÁSI Enikő: Aktualitás és történeti hagyomány a 17. század végén: a Mátyás-kultusz a Batthyányak családi reprezentációjában. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 1. 115–138.

OROSZ Márton: A láthatatlan gyűjtemény. Avantgárd műgyűjtés Magyarországon és Közép-Kelet-Európában (1907–1939). In: *Picasso, Klee, Kandinszkij. A svájci Rupf-gyűjtemény remekművei* (kiállítási katalógus). Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, 2007. 235–303.

**2008**

*Többszerzős művek (kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek)*

*Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490.* Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, 2008. (BTM) – egyenlő számú szavazattal első

*Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század).* I–II. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Budapest, 2008. (MNG) – egyenlő számú szavazattal első

PATAKI Gábor: *Vajda Lajos (1908–1941) kiállítása.* Szerk. GERGELY Mariann. Budapest, 2008. (MNG)

*Beatrix hozománya. Az itáliai majolikaművészet és Mátyás király udvara.* Szerk. BALLA Gabriella. Budapest, 2008. (IM)

*Egyszerzős tanulmányok, monográfiák*

HAVASI Krisztina: A pilisszentkereszti ciszterci apátság töredékei Esztergomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 2. 189–232. – a legtöbb szavazatot kapta

ROSTÁS Péter: „Corvin Mátyásnál pattant el a lánc...” Mátyás kultusza és a budai királyi palota a két világháború között. *Ars Hungarica*, 35. 2007. 2. 411–446.

MOJZER, Miklós: Der historische Meister MS sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, der Maler des Krakauer Hochaltars von Veit Stoß. II. Teil. Krakau und Nürnberg im Jahr 1477 und davor. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 2005–2007. 90–141.

*Kritikák, könyv-, illetve kiállításismertetések, kutatási helyzetképek*

SOMORJAY Sélysette: Mire való a műemlék? Jelenségek és balsejtelmek a mai magyar műemlékvédelemben. *Ars Hungarica*, 35. 2007. 2. 447–454., illetve Uő: Tendencies in Historic Building Preservation in Hungary Today. Practice, consequences, responsibility. *Acta Historiae Artium*, 49. 2008. 255–264. – a legtöbb szavazatot kapta

SEMSEY Balázs: A Medici-feeling, avagy a fénykor árnyéka. *Műértő*, 2008. április, 1, 4.

MARKÓJA Csilla: Hamar munka sosem jó? Az Aba-Novák-vállalkozás margójára. *Artmagazin*, 2008. 4. 25–34.

**2009**

*Többszerzős művek (kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek)*

*Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) és Josef Winterhalter (1743–1807).*

Szerk. JÁVOR Anna–SLAVÍČEK, Lubomír. Budapest, 2009. (MNG) – a legtöbb szavazatot kapta

*Borsos József festő és fotográfus (1821–1883).* Szerk. VESZPRÉMI Nóra. Budapest, 2009. (MNG)

*Budapest neoreneszánsz építészete. Tanulmányok a 2008. november 18-án Budapest Főváros Levéltárában rendezett konferencia anyagából.* Szerk. CSÁKI Tamás–HIDVÉGI Violetta–RITOÓK Pál. Budapest, 2009.

*Egyszerzős tanulmányok, monográfiák*

SINKÓ Katalin: *Nemzeti képtár. „Emlékezet és történelem között”. (= Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2008.)* Budapest, 2009. – a legtöbb szavazatot kapta

GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (I.). A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig. In: „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” Írások Tímár Árpád tiszteletére. Szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György. Budapest, 2009. 64–80.

MIKÓ Árpád: *A reneszánsz Magyarországon.* Budapest, 2009.

*Kritikák, könyv-, illetve kiállításismertetések, kutatási helyzetképek*

BICSKEI Éva: Karakterek, kosztümök, szerepek. A Magyar Nemzeti Galéria Borsos József-kiállításáról. *Műértő*, 2009. október, 1, 9. – a legtöbb szavazatot kapta

ROSTÁS Péter: A tömegvonzásról. *Élet és Irodalom*, 2009. június 12., 16.

VÉGH János: Mikó Árpád: A reneszánsz Magyarországon (recenzió). *Művészettörténeti Értesítő*, 48. 2009. 2. 347–352.

## 2010

*Többszerzős művek (kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek)*

Az Esterházy-kincstár textíliái az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. Szerk. PÁSZTOR Emese. Budapest, 2010. (Thesaurus domus Esterhazyanae II.) Megjelent párhuzamosan a *Főúri öltözetek az Esterházy-kincstárból* című kiállítással (IM) – egyenlő számú szavazattal első

XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra. Budapest, 2010. (MNG) – egyenlő számú szavazattal első

A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban. A kiállítást rendezte: VÁRKONYI György. A katalógust szerkesztette: BAIKAY Éva. Pécs, 2010. (Janus Pannonius Múzeum, Pécs)

Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, 2010.

*Egyszerzős tanulmányok, monográfiák*

CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia: Kazinczy Ferenc és a magyar művészettörténeti nyelv. *Ars Hungarica*, 36. 2008. 1–2. 93–178. – a legtöbb szavazatot kapta

ROSTÁS Péter: Mágnyások lakberendezője. A Friedrich Otto Schmidt lakberendezőház története (1858–1918). Budapest, 2010.

KISS Erika: *Nachgotik* és kora barokk – Brózer István kelyhéről. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 1. 1–14.

*Kritikák, könyv-, illetve kiállításismertetések, kutatási helyzetképek*

ANDRÁSI Gábor: A festék lázadása. A Kovásznai-projektum. *Műértő*, 2010. szeptember, 1, 8. – a legtöbb szavazatot kapta

MOJZER Anna: Herkules oszlopai. Botticellitől Tizianóig. *Műértő*, 2010. január, 3.

GOSZTONYI Ferenc opponensi véleménye: Széphelyi F. György „A megvetettségűtől a befogadtatásig. A barokk megítélésének változása a XIX. század második felétől az 1920-as évekig” című doktori (PhD) értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 1. 156–159.

## 2011

*Egyszerzős tanulmányok, monográfiák*

FERKAI András: *Molnár Farkas*. Budapest, 2011. – a legtöbb szavazatot kapta

JERNYEI KISS János: Egy delicióz allegória. Maulbertsch freskóciklusa a szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 23–52.

MENTÉNYI, Klára: Romanische Steinmetzarbeiten der Stiftskirche der Jungfrau Maria in Székesfehérvár. Die Geschichte der Skulpturen im 19. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium*, 52. 2011. 31–148.

*Többszerzős művek (kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek)*

Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása. Szerk. BOROS Judit–PLESZNIVY Edit. Budapest, 2011. (MNG) – a legtöbb szavazatot kapta

Markó Károly és köre. Mítoszról a képig. Szerk. BELLÁK Gábor–DRAGON Zoltán–HESSKY Orsolya. Budapest, 2011. (MNG)

Középkori egyházi építészet Szatmárban. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, 2011.

*Kritikák, könyv-, illetve kiállításismertetések, kutatási helyzetképek*

BUZÁSI Enikő: A „kontextus” és a többi – a múzeumi és kiállítási gyakorlat felől. aica.hu (2011. november) – a legtöbb szavazatot kapta

ENDRÓDI Gábor: Zaj. 1100sor.hu (2011. november 13.)

GÁBOR Eszter: Kemény Mária: A Szent István-bazilika. Építészet, város, történelem (recenzió). *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 1. 146–150.

**2012***Egyszerűs tanulmányok, monográfiák*

SINKÓ Katalin: Recepció és kreativitás. Művészettörténeti metahistóriák a stílustörténetek kialakulásáig In Uő: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*.

Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő. Budapest, 2012. 276–313. – a legtöbb szavazatot kapta

BARDOLY István: „Kellő személyzettel és némi hatalommal”. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez. III. *Műemlékvédelem*, 56. 2012. 1. 30–66.; illetve Uő: „Két hűséges munkatárs”: Forster Gyula és Éber László. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez. IV. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 1. 72–103 – egyenlő számú szavazattal második

SZÉKELY Katalin: Egy este a Lukács Archívumban. Lukács György és a kortárs képzőművészet. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 1. 1–31. – egyenlő számú szavazattal második

HARIS, Andrea: Meister und Werkstätten. Ausbau und Einrichtung der Benediktinerabtei in Tihany im 18. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium*, 53. 2012. 137–233.

*Többszerzős művek (kiállítási katalógusok, tanulmánykötetek)*

Cézanne és a múlt. *Hagyomány és alkotóerő*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, 2012. (SzM) – a legtöbb szavazatot kapta

*Bútorművészet Magyarországon 1800–1850*. Szerk. ROSTÁS Péter. Budapest, 2012. (BTM)

*A gyulafehérvári székesegyház főszentélye*. Szerk. PAPP Szilárd. Budapest, 2012.

*Kritikák, könyv-, illetve kiállításismertetések, kutatási helyzetképek*

KLANICZAY Gábor beszélgetése LÖVEI Pállal: „Ha mindez így marad, akkor ez ennek a 140 éves történetnek a vége”. A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal feloszlásáról. *BUKSZ*, 24. 2012. 3–4. 254–268. – a legtöbb szavazatot kapta

VELLADICS Márta: Monumenta deperdita. Hajós, érseki kastély (tsz.: 660). *Műemlékvédelem*, 56. 2012. 3. 140–155.

HORÁNYI Attila: Egy elmaradt diskurzus légüres terében – művészettörténetek és vizuális kultúrák. Recenzió Hornyik Sándor Idegenek egy bűnös városban című könyvéről. *Műértő*, 2012. április, 7.

Összeállította Gosztonyi Ferenc



# Mellékletek

## 1. melléklet. A művészettörténész-képzésben, illetve tudományos továbbképzésben részt vevők; a diploma-, illetve fokozatszerzők száma

	ötéves képzés <sup>1</sup> ELTE felvettek	ötéves képzés <sup>1</sup> ELTE végzettek	ötéves képzés <sup>1</sup> PPKE felvettek	ötéves képzés <sup>1</sup> PPKE végzettek	BA ELTE <sup>3</sup> felvettek	BA ELTE <sup>3</sup> végzettek	BA PPKE <sup>4</sup> felvettek	BA PPKE végzettek	MA ELTE felvettek	MA ELTE végzettek	MA PPKE felvettek	MA PPKE végzettek	PhD-képzés felvétel (ELTE)	PhD-védés (ELTE)
1993	35	15											40	19 <sup>6</sup>
1994	37	17											16	–
1995	37	10											11	–
1996	37	12	n. a. <sup>2</sup>										15	–
1997	37	20	n. a.										13	–
1998	39	28	n. a.										9	1
1999	40	21	41										7	5
2000	37	30	36										6	9
2001	40	31	21	3									10	7
2002	44	23	38	6									16	11
2003	51	31	41	8									16	6
2004	63	37	59	18									17	5
2005	68	20	95	28									14	7
2006		26		16	38		138						9	4
2007		22		6	46		111						13	8
2008		31		13	44		116						12	11
2009		32		21	46	17	117	35	15		30		8	7
2010		27		29	48	22	97	30	15		27		12	6
2011		28		34	46	41	73 (33) <sup>5</sup>	26	18	3	26	2	8	5
Össze- sen	526	351	331	182	268	80		91	48	3	83	2	252	92+ 19 <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Úgynevezett ötéves osztatlan képzés, amely utoljára 2005 őszén indult.

<sup>2</sup> A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen 1996-ban indult művészettörténész-képzés, de az első három év felvételi eljárásairól nincsenek meg az adatok.

<sup>3</sup> BA szabad bölcsészet alapszak, művészettörténet szakiránnyal (2006–).

- <sup>4</sup> BA szabad bölcsészet alapszakra felvettek száma! (A felvenni kívánt szakirányról a hallgatók csak 2011-től nyilatkoznak a beiratkozáskor.)
- <sup>5</sup> BA szabad bölcsészet alapszakra felvettek száma után zárójelben a művészettörténet szakirányt választók száma.
- <sup>6</sup> Korábban szerzett „kisdoktori” fokozat átminősítése PhD-vá 1997-tel bezárólag összesen.

A táblázatban szereplő adatokat  
Pállné Egyed Erzsébet főelőadónak (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet)  
és Pereszlényiné Mándity Mária osztályvezetőnek (PPKE BTK Tanulmányi Osztály) köszönjük.

## 2. melléklet. A háromnál több főállású művészettörténészt foglalkoztató közintézményben dolgozó művészettörténészek száma

### Közyűjteményekben

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Magyar Nemzeti Galéria	42	43	42	39	38	n. a.	35
Szépművészeti Múzeum	n. a.	30	31	32	32	n. a.	29
Iparművészeti Múzeum	18	20	22	21	22	n. a.	n. a.
Budapesti Történeti Múzeum (a Kiscelli Múzeummal; 2011-ben a Budapest Galériával együtt)	11	11	10	10	10	9	13
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum	5	5	5 + 1 rész- munka- idős	8	10	10	11
Magyar Nemzeti Múzeum	6	6	7	7	n. a.	n. a.	n. a.
Petőfi Irodalmi Múzeum	7	6	6	n. a.	6	n. a.	n. a.
Szentendre, illetve Vác: Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága – Ferenczy Múzeum	5	5	5	4	4	5	n. a.
Pécs: Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága – Janus Pannonius Múzeum	4	4	4	5	n. a.	5	n. a.
Győr, illetve Sopron: Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Igazgatósága	3	n. a.	n. a.	3	n. a.	3	n. a.
Győr: Városi Művészeti Múzeum	3	3	3	3	n. a.	n. a.	n. a.
Kaposvár: Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága – Rippl-Rónai Múzeum	3	3	n. a.	n. a.	n. a.	n. a.	n. a.
Miskolc: Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Múzeumi Igazgatóság – Herman Ottó Múzeum	n. a.	n. a.	n. a.	3	3	3	n. a.
Miskolci Galéria	n. a.	n. a.	n. a.	3	n. a.	n. a.	n. a.
Szombathelyi Képtár	3	3	3	3	3	3	n. a.

**Kutatóintézetben**

MTA (BTK) Művészettörténeti (Kutató) Intézet	20-25 kutató (tudományos fő-, segéd-, illetve munkatárs)
--	--

**A műemlékvédelemben**

Az alkalmazott művészettörténészek 1995-ös 45-46 főnyi létszáma 2012 elejére 30 főre csökkent. (2013 márciusában már csak 27 fő.) A 2012. őszi teljes „átszervezés” előtti helyzet:

Országos Műemlékvédelmi Hivatal >> Kulturális Örökségvédelmi Hivatal	25 (ebből Magyar Építészeti Múzeum: 2)
Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ (majd KÖSZ, jelenleg NÖK az MNM kötelékében)	1993-tól 2006-ig: 6–7; 2008-tól: 2 (2012-ben a MNM-en belül: 2)
Műemlékek Állami (majd Nemzeti) Gondnoksága	3

**A felsőoktatásban**

ELTE BTK Művészettörténeti Intézet	1995-ben 13,5 státusz; 2012-ben: 9 főállású oktató (+ 3 professor emeritus); 2013-ban: 6 főállású oktató
PPKE BTK Művészettörténet Tanszék	1996-ban 3 főállású oktató; 2012-ben: 7 főállású oktató
Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Művészettörténet, a Képzőművészet-elmélet és az Intermédia Tanszéken összesen	2012-ben: 7
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, Design- és Művészettörténet Tanszék	2012-ben: 7
Pécsi Tudományegyetem (a Művészeti Kar és a Pollack Mihály Műszaki és Informatikai Kar Breuer Marcell Doktori Iskolája együtt)	2012-ben: 6

Az adatok forrása a Bizottság tagjainak gyűjtése.

Vígh Annamária főosztályvezető volt szíves betekintést engedni a közgyűjtemények munkatársairól rendelkezésre álló minisztériumi statisztikákba, amelyeket lehetőség szerint korrigáltunk.

### 3. melléklet

#### A köztestületi tagok statisztikai adatai

	2003	2009	2012
MTA rendes tag	2	2	2
MTA levelező tag	1	1	1
MTA külső tag	1	1	1
köztestületi tag	70	101	123
ebből DSc	6	8	11 (tudomány doktora: 5; MTA doktora: 6)
CSc	41	33	32
PhD	23	61	75 (+ 1 DLA)

#### Kutatási tematika, specializáció (2012)

	középkor	újkor	19. század	modern
MTA rendes tag	1	1		
MTA levelező tag		1		
MTA külső tag		1		
DSc	3	4	2	2
CSc és PhD	19	37	17	43

Az adatok forrása a köztestületi tagokról 2003-ban, illetve 2009-ben készült jegyzék, valamint a köztestületi tagok adatbázisa ([http://mta.hu/koztestuleti\\_tagok](http://mta.hu/koztestuleti_tagok)) és az Akadémiai Adattár (<https://aat.mta.hu>).

#### 4. melléklet. A magyarországi művészettörténet önálló kiadványként megjelent publikációi, 1996–2011

Az összeállítás forrása a Magyar Nemzeti Bibliográfia, azon belül a „Művészet, művészettörténet, muzeológia” szakrendi tétel (online: OSZK-honlap), továbbá a Szépművészeti Múzeum könyvtárának katalógusa (online-keresés a vizsgált évkörre) – az itt megadott adatok alapján a művek teljes címléírása ezekben kereshető vissza. A jegyzék az önálló kiadványként megjelent magyarországi (magyar vonatkozású, illetve szerzőjű) művészettörténeti irodalmat tartalmazza, publikációs műfajok szerinti bontásban. A válogatás a tudományos művekre, a monografikus szempontú időszaki kiállítások tudományos igényű katalógusaira, az apparátussal ellátott összefoglaló munkákra, a művészettörténeti főprofilú tanulmánykötetekre, valamint a tudománytörténeti, illetve köszöntő tanulmányokat tartalmazó tematikus folyóiratszámokra korlátozódik. Az összeállításban nem tudtunk teljességre törekedni.

### I. Monografikus feldolgozások

#### 1996

ÁCS Piroska: *Keletre magyar. Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében*. Budapest, IM.

BAJKAY Éva: *Dörmötr Gizella, Mund Hugó: Nagybányától Buenos Airesig*. Miskolc, MissionArt Galéria.

JURECSKÓ László: *Boromisza Tibor. Nagybányai korszaka 1904–1914*. Miskolc, MissionArt Galéria.

*A kecskeméti művésztelep (1909/12–1944) és alkotóház (1957–)*. Szerk. SÜMEGI György–SINKOVITS Péter. Budapest, Új Művészet.

MAROSI Ernő: *A középkor művészete (1000–1250)*. Budapest, Corvina.

*Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*. I–III. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság.

*Nagybánya művészete*. Szerk. CSORBA Géza–SZÜCS György. Budapest, MNG.

*Schickedanz Albert. Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek*. Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, SzM.

STIRLING János: *Magyar reneszánsz kertművészet XVI–XVII. század*. Budapest, Enciklopédia.

#### 1997

CENNERNÉ WILHELMB Gizella: *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest, Balassi.

HORVÁTH Béla: *Kernstok Károly. Tanulmányok*. Budapest, magánkiadás.

MAROSI Ernő: *A középkor művészete. 2: 1250–1500*. Budapest, Corvina.

*„Magnificat anima mea Dominum” MS mester Vizitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára*. Szerk. MIKÓ Árpád–POSZLER Györgyi. Budapest, MNG.

PROKOPP Mária: *Sassetta: A budapesti kép elemzése*. Budapest, Holnap.

RIPA, Cesare: *Iconologia*. Ford., utószó, jegyzetek SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi–Magyar Képzőművészeti Főiskola.

RÓZSA György: *Budapest legszebb látképei*. Budapest, HG & Társa.

*„Stephan Dorffmaister pinxit” Dorffmaister emlékkiállítás*. Szerk. KOSTYÁL László–ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely–Zalaegerszeg, Szombathelyi Képtár–Göcseji Múzeum.

SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei*. II. Szeged, JATE, Néprajz Tanszék.



**1998**

- BÁN András–NOVOTNY Tihámér: *Bukta Imre*. Budapest, Új Művészet.
- BERNÁTH Mária: *Rippl-Rónai József*. Budapest, Szemimpex.
- MAJOROS Valéria Vanília: *Máttis Teutsch*. Budapest–Vác, Nalors Grafika Kft.
- N. MÉSZÁROS Júlia: *A győri ötvösség 1523–1700*. Győr, Városi Művészeti Múzeum. (Győri művészeti történet, 1.)
- RÓZSA György: *Grafikatörténeti tanulmányok. Fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából*. Budapest, MTA MKI. (Művészettörténeti Füzetek, 25.)
- SISA József–WIEBENSON, Dora: *Magyarország építészetének története*. Szerk. FARBAKY Péter–FERKAI András et al. Budapest, Vince. Angol nyelvű kiadás: MIT Press, 1998.

**1999**

- ANDRÁSI Gábor–PATAKI Gábor–SZÜCS György–ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina.
- GALAVICS Géza: *Magyarországi angolkertek*. Budapest, Balassi.
- KOPPÁNY Tibor: *A középkori Magyarország kastélyai*. Budapest, MTA MKI. (Művészettörténeti Füzetek, 26.)
- L. KOVÁSZNAI Viktória: *Fejezetek a magyar éremművészet történetéből*. Budapest, Argumentum–Magyar Numizmatikai Társulat.
- Székelly Bertalan (1835–1910)*. Szerk. NAGY Ildikó. Budapest, MNG.

**2000**

- BRENDEL János: *Lakner László: Budapest 1959–1973*, Budapest, Új Művészet.
- DOMOKOS György: *Ottavio Baldigara: egy itáliai várfundáló mester Magyarországon*. Budapest, Hadtörténet Intézet és Múzeum Könyvtára–Balassi.
- SZABÓ Júlia: *A mitikus és történeti táj*. Budapest, Balassi–MTA MKI.
- TARI Edit: *Pest megye középkori templomai*. Budapest, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága. (Studia comitatensia, 27.)
- Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, MNG.

**2001**

- ALMÁSI Tibor: *A másik Máttis Teutsch*. Győr, Régió Art.
- Árkádia tájain. Szőnyi István és köre*. Szerk. ZWICKL András. Budapest, MNG.
- BUZÁS Gergely: *Giovanni Dalmata Herkules-kútja a visegrádi királyi palotában*. Visegrád–Budapest, Mátyás Király Múzeum. (TKM)
- CSICSERY-RÓNAY István: *Zichy Mihály*. Szerk. RÉVÉSZ Emese–RÓKA Enikő. Budapest, Zichy Mihály Alapítvány–Occidental Press.
- GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, Corvina.
- HEGYI Loránd et al.: *Nádler István*. Budapest, Műcsarnok.
- LUKOVICH Tamás: *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*. 2. jav., bőv. kiad. Budapest, Pallas Stúdió.
- N. MÉSZÁROS Júlia: *A győri ötvösség 1700–1800*. Győr, Városi Művészeti Múzeum. (Győri művészeti történet, 2.)
- S. NAGY Katalin: *Önarcképek. A művész szerepváltozásai*. Budapest, Palatinus Könyvek Kft.
- PAMER Nóra: *Magyar építészet a két világháború között*. 2., bőv. kiad. Budapest, Terc.

„Paradisum plantavit”. Bencés monostorok a középkori Magyarországon. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság.

P. SZALAY Emőke: *Debreceni ötvösség*. Debrecen, Ethnica.

SZÜCS Károly: *Kiskunhalas építészeti emlékei 1770–1945*. Kiskunhalas, Thorma Múzeum.

## 2002

BEKE László–GÁBOR Eszter–PRAKHALVI Endre–SISA József–SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina.

BONTA János: *Modern építészet 1911–2000*. Budapest, Terc.

DÉTSY Mihály: *Sárospatak vára*. Sárospatak, Rákóczi Múzeum. (A Sárospataki Rákóczi Múzeum Füzetei, 43.)

FARBÁKY Péter: *Szatmári György, a mecénás*. Budapest, MTA MKI. (Művészettörténeti Füzetek, 27.)

FORGÁCS Éva: *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Budapest, Enciklopédia.

GELENCSÉR ROTHMAN Éva: *Frey Krisztián*. Budapest, Múcsarnok.

GERGELY Mariann: *Melankolikus utazás: Kádár Béla*. Budapest, Mű-Terem Galéria.

GERLE János: *Hauszmann Alajos*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)

TÓTH Antal: *Asszonyi Tamás*. Budapest, Szemimpex, é. n. [2002 után].

TURAI Hedvig: *Anna Margit*. Budapest, Szemimpex.

VÉGH Ferenc: *A keszthelyi végvár építéstörténete XVI–XVII. század*. Pécs, Bornus.

## 2003

ABELOVSKÝ, Jan–MARKÓJA Csilla et al.: *Mednyánszky László 1852–1919*. Budapest, MNG.

ALMÁSI Tibor: *Máttis Deutsch, a grafikus*. Győr, Régió Art.

BALLA Gabriella: *Herend: a Herendi Porcelánmanufaktúra története*. Herend, Herendi Porcelánmanufaktúra Rt.

BÍRÓ Dániel–HAJDU István: *Gedő Ilka művészete*. Budapest, Gondolat.

BUZÁSI Enikő: *Mányoki Ádám*. Budapest, MNG.

CSERBA Júlia–KOPECZKY Cs.–MAKLÁRY Kálmán–PASSUTH Krisztina: *Alfred Reth (1884–1966)*. Budapest, Maklary Artworks.

GELLÉR Katalin et al.: *A Gödöllői Művésztelep, 1901–1920*. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum.

GERLE János: *Lechner Ödön*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)

GUZSIK Tamás: *A pálos rend építészete a középkori Magyarországon*. Budapest, Mikes.

HAJDU István: *Bak Imre*. Budapest, Gondolat.

KOVÁCS András: *Késő reneszánsz építészet Erdélyben, 1541–1720*. Budapest, Kolozsvár–Teleki László Alapítvány.

N. MÉSZÁROS Júlia: *A győri ötvösség 1800–1872*. Szerk. GROTHE András. Győr, Városi Művészeti Múzeum. (Győri Művészettörténet, 3.)

SASVÁRI Edit: *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. KLANICZAY Júlia. Budapest, Balassi.

## 2004

„Eredeti másolat”. Balló Ede és XIX. sz. magyar kortársainak másolatai. Szerk. RÉVÉSZ Emese. Budapest, MKE.

FORGÁCS, Éva: *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. 2. kiad. Budapest–London–New York, CEU Press.

GELLÉR Katalin: *A magyar szecesszió*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)

GERLE János–KOMÁRIK Dénes: *Feszl Frigyes*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)

GERLE János–POTZNER Ferenc: *Medgyaszay István*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)

- JÁVOR Anna: *Johann Lucas Kracker*. Budapest, Enciklopédia.  
 KNAPP Éva–TÜSKÉS Gábor: *Populáris grafika a 17–18. században*. Budapest, Balassi.  
 MAJOROS Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos: a művész és művészete*. Budapest, Monument-Art.  
*A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Szerk. IMRE Györgyi et al. Budapest, MNG.  
 RUM Attila: *Czigány Dezső*. Budapest, magánkiadás.  
 SISA József: *A nádasdladányi Nádasdy kastély*. Budapest, MÁG. (Épített örökségünk.)

## 2005

- HAJDU István: *Hencze Tamás*. Budapest, KOGART–PolgART.  
 PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Budapest, Balassi.  
*Pauer*. Szerk. BEKE László–SZÓKE Annamária. Budapest, MTA MKI.  
 RÉVÉSZ Emese: *A magyar historizmus*. Budapest, Corvina (Stílusok – korszakok.)  
 ROSCH Gábor: *Alpár Ignác építészete*. Budapest, Enciklopédia.  
 SISA József: *A dégi Festetics-kastély*. Budapest, MÁG. (Épített örökségünk.)  
 SISA József: *Steindl Imre*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)  
 VADAS József: *A magyar art deco*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)  
 VADAS József: *A magyar konstruktivizmus*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)

## 2006

- MOLNOS Péter: *Aba-Novák Vilmos*. Budapest, Népszabadság Zrt.  
 ROCKENBAUER Zoltán: *Márffy: életműkatalógus*. Budapest–Párizs, Maklár Artworks.  
*Sigismundus rex et imperator: Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában*. Szerk. TAKÁCS Imre et al. Budapest, SZM–Mainz, Philip von Zabern.  
 SISA József: *A magyar klasszicizmus*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)  
 SZAKÁCS Béla Zsolt: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszere*. Budapest, Balassi.  
*Vadak. Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig*. Szerk. PASSUTH Krisztina–SZÜCS György. Budapest, MNG.

## 2007

- BAKOS Katalin: *10×10 év az utcán: a magyar plakátművészet története 1890–1990*. Budapest, Corvina.  
 BOROS Judit–GERGELY Mariann–PLESZNIVY Edit et al.: *Vaszary János (1867–1939)*. Budapest, MNG.  
 GAÁL József–JOBÁGYI Zsuzsa: *Gruber Béla (1936–1963). Élete és művei*. Százhalombatta, EFO Kiadó és Nyomda.  
 IGÁZ Rita: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)  
 KESERÜ Katalin: *A századforduló*. Budapest, Kijarat.  
 KESERÜ Katalin: *Torockay Wigand Ede*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)  
 MOLNOS Péter: *Gr. Batthyány Gyula*. Budapest, Népszabadság Zrt.  
 SISA József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon: a historizmus kora*. Budapest, Vince.  
 VADÁSZI Erzsébet: *Magyar Versália*. Budapest, MÁG.

## 2008

- BIBÓ István: *Pollack Mihály*. Budapest, Holnap. (Az építészet mesterei.)  
 FATSAR Kristóf: *Magyarországi barokk kertművészet*. Budapest, Helikon.  
 GOMBOSI Beatrix: *„Köpönyegem pedig az én irgalmasságom” Köpönyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon*. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológia Tanszék. (Devotio Hungarorum, 11.)

- Hunyadi Mátyás, *a király*. Szerk. FARBAKY Péter–VÉGH András–SPEKNER Enikő. Budapest, BTM.
- JÉKELY Zsombor–KISS L.: *Középkori falképek Erdélyben: értékmérés a Teleki László Alapítvány támogatásával*. Budapest, Teleki László Alapítvány.
- MARKÓJA Csilla: *Egy másik Mednyánszky*. Budapest, Meridián.
- MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)
- Mátyás corvinai a nemzet könyvtárában. [Írta] MIKÓ Árpád, [a felvételeket készítette] HAPÁK József, [a képaláírásokat és a magyarázó szövegeket írta] ZSUPÁN Edina]. Budapest, Kossuth.
- MOLNOS Péter: *Derkovits: szemben a világgal*. Budapest, Népszabadság Zrt.–Kieselbach Galéria.
- PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon*. Budapest–Nyíregyháza, Szent Atanáz Görög Kat. Hittudományi Főiskola.
- SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei*. III. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológia Tanszék.
- TÓTH Sándor: *A Hont-Pázmány nemzetség premontrei monostorai*. Szerk. ROSTÁS Tibor. Budapest, BT-Press Könyv- és Lapkiadó Bt.

## 2009

- BAKÓ Zsuzsanna–HESSKY Orsolya et al.: *München magyarul. Magyar művészet Münchenben*. Budapest, MNG.
- BÉKEFI Eszter–FARKAS Zsuzsa–VESZPRÉMI Nóra: *Borsos József festő és fotográfus (1821–1883)*. Budapest, MNG.
- JERNYEI KISS János: *Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság. Maulbertsch freskói a váci székesegyházban*. Budapest, Gondolat.
- KOLLÁR Tibor: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. JÉKELY Zsombor–LÁNGI József. Budapest, Teleki László Alapítvány.
- MIKÓ Árpád: *A reneszánsz Magyarországon*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)

## 2010

- BARDOLY István–MARKÓJA Csilla: *A Nyolcak*. Szerk. BARKI Gergely et al. Pécs, Janus Pannonius Múzeum–Budapest, MTA MKI.
- Kovácsnai György *életmű-kiállítása*. Szerk. IVÁNYI-BITTER Brigitta–CSEH Szilvia. Budapest, Kovácsnai Kutatóműhely–Vince.
- XIX. *Nemzet és művészet*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra. Budapest, MNG.
- PASSUTH Krisztina: *Beöthy István: Az „Aranyos” szobrása*. Budapest, Enciklopédia.
- ROSTÁS Péter: *Mágnások lakberendezője. A Friedrich Otto Schmidt lakberendezőház története (1858–1918)*. Budapest, BTM–Geopen.
- SARKADI Márton: *„S folytatva magát a régi művet” Tanulmányok a gyulafehérvári székesegyház és püspöki palota történetéről*. Budapest, Teleki L. Alapítvány.

## 2011

- BOROS Judit–PLESZNIVY Edit et al.: *Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása*. Budapest, MNG.
- FERKAI András: *Molnár Farkas*. Budapest, Terc.
- Markó Károly és köre: *Mítosztól a képig*. Szerk. BELLÁK Gábor–DRAGON Zoltán–HESSKY Orsolya. Budapest, MNG.
- NÉMETH István et al.: *El Grecotól Rippl-Rónaiig: Nemes Marcell, a mecénás gyűjtő*. Budapest, SzM.
- SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: *A magyar biedermeier*. Budapest, Corvina. (Stílusok – korszakok.)

## II. Gyűjteményes kötetek, tanulmánykötetek

### 1996

*A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok.* Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, OMvH.

PASSUTH Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből.* Budapest, Új Művészet.

### 1997

IPOLYI Arnold: *Tanulmányok a középkori magyar művészetről.* Szerk. VERÓ Mária. Budapest, Holnap.

### 1998

BAJKAY Éva: *Modern magyar litográfia (1890–1930).* Szerk. BAKOS Katalin–FÖLDI Eszter. Miskolc, Miskolci Galéria. (A Miskolci Galéria könyvei, 16.)

KOVÁCS Éva: *Species modus ordo. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Szent István Társulat.

PERNECZKY Géza: *Művészet az ezredvégen. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténelem újrakezdéséről.* Köln, Soft Geometry.

### 1999

*Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy.* Ed. GALAVICS, Géza–MRAZ, Gerda. Wien–Köln–Weimar, Böhlau.

*A jáki apostolszobrok.* Szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter. Budapest, Balassi.

### 2000

*A középkori Dél-Alföld és a Szer.* Szerk. KOLLÁR Tibor et al. Budapest–Szeged, Csongrád Megyei Levéltár–Open Art.

*A pálosok építészeti és művelődéstörténeti emlékei Borsodban.* Szerk. DOBROSSY István–VIGA Gyula. Miskolc, BAZ Megyei Levéltár. (Tanulmányok Diósgyőr történetéhez, 8.)

*Történeti kertek. Kertművészet és műemlékvédelem.* Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, MTA MKI.

### 2001

ANDRÁS Edit: *Kötéltánc.* Budapest, Új Művészet. (Kortárs művészeti tanulmányok, 4.)

HORNYIK Sándor–TIMÁR Árpád. Budapest, MTA MKI.

NÉMETH Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről.* Szerk.

PASSUTH Krisztina et al.: *„Külön világban és külön időben.” A 20. századi magyar képzőművészet Magyarországon határain kívül.* Budapest, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társasága.

WEHNER Tibor: *A hazugság és a hiány emlékművei: előadások, tanulmányok a magyar szobrászatról.* Budapest, Új Művészet.

### 2002

ÁCS Piroska–GERLE János: *Maróti Géza, 1875–1941: „Mi vagyunk Atlantisz”...* Budapest, IM.

E. NAGY Katalin et al.: *A magyar királyok koronázó palástja.* Veszprém–Budapest, Magyar Képek.

### 2003

SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia, kultusztörténet: Képes tanulmányok.* Budapest, Balassi.



**2004**

*A holló jegyében. Fejezetek a Corvinák történetéből.* Szerk. MONOK István. Budapest, Corvina–OSZK.  
*Mariazell és Magyarország.* Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs. Budapest, BTM.

**2005**

*Avantgárd izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok: Körner Éva.* Szerk. AKNAI Katalin–HORNYIK Sándor. Budapest, MTA MKI.

RÓKA Enikő et al.: *A modern magyar fa- és linóleummetszés (1890–1950).* Miskolc, Miskolci Galéria.  
 (A Miskolci Galéria könyvei, 22.)

SZILÁGYI János György: *Szírénzene. Ókortudományi tanulmányok.* Budapest, Osiris.

**2006**

ANDRÁSI Gábor–HORNYIK Sándor–PATAKI Gábor: *Tanulmányok Lossonczy Tamás művészetéről.* Budapest, Múcsarnok–MTA MKI.

„Emberek és nem frakkok”. 1. = *Enigma*, 47. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla.

„Emberek és nem frakkok”. 2. = *Enigma*, 48. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla.

KOPPÁNY Tibor: *A castellumtól a kastélyig: tanulmányok a magyarországi kastélyépítés történetéből.* Budapest, Históriaantik Könyvesház.

**2007**

DÉVÉNYI Iván: *Arcképek a XX. sz. képzőművészetéből.* Budapest, Orpheusz.

„Emberek és nem frakkok”. 3. = *Enigma*, 49. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla.

*A fői templom és a romantika építészete.* Szerk. BUDA A.–RITOÓK Pál. Budapest, Terc.

*Lesznai Anna élete és művészete.* 1. = *Enigma*, 51. Szerk. TÖRÖK Petra.

*Lesznai Anna élete és művészete.* 2. = *Enigma*, 52. Szerk. TÖRÖK Petra.

TÓTH Antal et al.: *A Szentendrei Régi Művésztelep.* Budapest, Corvina.

**2008**

*Mátyás király öröksége: késő reneszánsz művészet Magyarországon, 16–17. század.* 1–2. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Budapest, MNG.

**2009**

*Európa színpadán: Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez.* Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA MKI.

„Fényes palotákban, ékes kőfalokban” *Tanulmányok az Esterházy családról.* Szerk. MACZÁK Ibolya. Budapest, WZ Könyvek.

**2010**

„Emberek és nem frakkok”. 4. = *Enigma*, 62. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla.

„Emberek és nem frakkok”. 5. = *Enigma*, 63. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla.

*Építészeti a középkori Dél-Magyarországon.* Szerk. KOLLÁR Tibor et al. Budapest, Teleki László Alapítvány.

*A visegrádi királyi palota.* Szerk. BUZÁS Gergely–OROSZ Katalin. Budapest, MNM–Mátyás Király Múzeum.

**2011**

*Italy & Hungary. Humanism and Art in the early renaissance.* Eds. FARBAKY, Péter–WALDMAN, Louis A. Firenze, Villa I Tatti. (Villa I Tatti, 27.)

Középkori egyházi építészet Szatmárban. Szerk. KOLLÁR Tibor et al. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat.

SZILÁGYI János György: *A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról.* Budapest, Gondolat.

### III. Forráskiadványok, inventárium-projektek

#### 1996

*Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből. 1: A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909.* Szerk. TÍMÁR Árpád. Miskolc, MissionArt Galéria.

MOHOLY-NAGY László: *Látás mozgásban.* Utószók: BEKE László, PETERNÁK Miklós. Budapest, Intermedia, Műcsarnok.

MURÁDIN Jenő–SZÜCS György: *Nagybánya 100 éve (Történeti források, művészeti topográfia).* Miskolc–Nagybánya, Herman Ottó Múzeum–Misztótfalusi Kis Miklós Közművelődési Egyesület.

*Művészek és műbarátok. Elek Artúr. Válogatott képzőművészeti írások.* Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA MKI.

RÉTI István: *A nagybányai művésztelep.* Szerk. CSORBA Géza. Budapest, Kulturtrade.

#### 1997

*Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből. 2: A nagybányai művészek leveleiből (1893–1944).* Szerk. ANDRÁS Edit–BERNÁTH Mária. Miskolc, MissionArt Galéria.

*Hauszmann Alajos naplója: építész a századfordulón.* Összeáll. SEIDL A. Budapest, Gondolat.

*Kernstok Károly írásaiból. A kutató művészettől a Vallomásig (1911–1939).* Szerk. BODRI Ferenc–VIRÁG Judit. Tatabánya, magánkiadás. (Kernstok-füzetek, 2.)

*Kertművészet a régi magyar kertészeti folyóiratokban, 1857–1944.* Repertórium. Összeáll. és szerk. ALFÖLDY Gábor–ZOLNAI Dóra. Budapest, MTA MKI.

SZÖGI László–KISS József Mihály: *A Magyar Képzőművészeti Főiskola Levéltára. Repertórium (1845) (1871–1991) Dokumentumok a képzőművészeti felsőoktatás történetéből. 1: 1870–1949.* Budapest, Magyar Képzőművészeti Főiskola.

#### 1998

*Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház. Széless György 1761 évi leírása.* Bev. és jegyz. HORVÁTH István–MAROSI Ernő. Esztergom, Kultsár István Társadalomtudományi és Kiadói Alapítvány.

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások. 3. Cikkek, tanulmányok (1917–1930).* Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA MKI.

*Fülep Lajos levelezése (1939–1944).* 4. Szerk. CSANAK Dóra. Budapest, MTA MKI.

HAJDÚ Virág–PRAKFULVI Endre: *Lapis angularis. 2.* Szerk. HADIK András. Budapest, OMvH–Magyar Építészeti Múzeum. (Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

#### 1999

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások. 1.* Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA MKI.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások. 2.* Szerk. MARKÓJA Csilla–WUCHER, Monika. Budapest, MTA MKI.

*A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból.* Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA MKI–Corvina.

*Rómer Flóris jegyzőkönyvei. Somogy, Veszprém és Zala megye (1861).* S. a. r. VALTER Ilona–VELLADITS Márta. Budapest, OMvH.

*A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919.* Szerk., és s. a. r. BARDOLY ISTVÁN–Cs. PLANK IBOLYA. Budapest, OMvH.

## 2000

*Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből. 3: A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1910–1918.* Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Miskolc, MissionArt Galéria.

*Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből. 4: A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1919–1944.* Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Miskolc, MissionArt Galéria.

*A fondok jegyzéke és leírása: A MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára (Repertórium).* Szerk. ANDRÁS Edit–PATAKI Gábor. Budapest, MTA MKI.

*Kernstok Károly és vendégei, látogatói Nyergesújfalun.* S. a. r. BODRI Ferenc. Tatabánya, Kernstok Károly Művészeti Alapítvány. (Kernstok-füzetek, 3.)

*Az örökség hagyományozása. Könyöki József műemlékfelmérései 1869–1890.* Összeáll. VÁLINÉ POGÁNY Jolán. Szerk. HARIS Andrea. Budapest, OMvH. (OMvH Forráskiadványok, 4.)

*A performance-művészet.* Szerk., vál. SZÖKE Annamária. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ–Tartóshullám–Balassi. (Források a XX. század művészetéhez.)

## 2001

BIBÓ István et al.: *MTA MKI Levéltári Regesztagyűjteménye.* Budapest, MTA MKI.

*Fülep Lajos levelezése (1945–1950).* 5. Szerk. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Könyvtára–MTA MKI.

*Tizenkét nehéz esztendő, 1945–1956. Major Máté.* S. a. r. FEHÉRVÁRI Zoltán–PRAKFULVI Endre. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum. (Lapis angularis, 3. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

## 2002

*Adatok és adalékok a 60-as évek művészetéhez. 1–2: A Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei 1962–1966.* Szerk. WEHNER Tibor. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások.* 3. Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA MKI.

*Maróti Géza emlékiratai.* S. a. r. FEHÉRVÁRI Zoltán–PRAKFULVI Endre. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum. (Lapis angularis, 4. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

*A szentendrei Vajda Lajos Stúdió 1972–2002.* Szerk. NOVOTNY Tihamér–WEHNER Tibor. Szentendre, A szentendrei Vajda Lajos Stúdiót Támogató Alapítvány.

*Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok.* Vál., szerk. MAJOROS Valéria Vanília. Budapest, Monument-Art.

## 2003

*Fülep Lajos élete (Dokumentumok, magnetofonfelvételek).* Szerk. DIZSERI Eszter. Szekszárd, Kálvin.

*Kós Károly levelezése.* S. a. r. SAS Péter. Budapest–Gyula, Mundus.

*A magyar összehasonlító háztudomány. Borbíró Virgil.* Szerk. HAJDÚ Virág–PRAKFULVI Endre. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum. (Lapis angularis, 5. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

*Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918.* Szerk. BARDOLY István–Markója Csilla. Budapest, MNG.

## 2004

*„Drága Linám”. Benczúr Gyula leveleskönyve 1861–1892.* Szerk. BELLÁK Gábor. Budapest, Széphalom Könyvműhely.

*Fülep Lajos levelezése (1951–1960).* 6. Szerk. CSANAK Dóra. Budapest, MTA MKI.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások.* 6. Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA MKI.

**2005**

Hajas Tibor. Szövegek. S. a. r. ALMÁSI Éva. Budapest, Enciklopédia.

*A modernizmus kezdetei Közép-Európa építészetében: lengyel, cseh, szlovák és magyar építészeti írások a 19–20. század fordulójáról.* Szerk. KESERÜ Katalin–HABA Péter. Budapest, Ernst Múzeum.

SÁNDY Gy.: *Hogyan lettem és hogyan voltam én templom-építő...* Szerk. HAJDÚ Virág–PRAKHALVI Endre. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum. (Lapis angularis, 6. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

**2006**

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások.* 5. Szerk. MARKÓJA Csilla–TÍMÁR Árpád–WUCHER, Monika. Budapest, MTA MKI.

*Kortárs művészet: szobor pályázatok 1950–2000.* Szerk. NAGY Ildikó. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus.

**2007**

*Fülep Lajos levelezése. 7: 1961–1970.* Szerk. CSANAK Dóra. Budapest, MTA MKI.

*„Küldj egy kis optimizmust”: Bernáth Aurél levelei Fruchter Lajoshoz 1930–1952.* Szerk. RUM Attila. Budapest, MTA Könyvtára.

*A Szentendrei Művésztelep és a Szentendrei Festők Társaságának iratai és dokumentumai 1926–1951.* Szerk. BODONYI Emőke–Tóth Antal. Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága. (Szentendrei Múzeumi Füzetek, 4.)

**2008**

*A kisvárdai vár inventáriumai: adalékok a kisvárdai vár történetéhez és helyrajzához.* S. a. r. SIMON Zoltán. Kisvárdai, Rétközi Múzeum Baráti Köre Egyesület. (A Rétközi Múzeum Füzetek, 10.)

MAROSVÖLGYI Gábor: *Gulácsy Lajos.* Budapest, Mundus. (Acropolis artium, 1.)

**2009**

*„Ingó emlékek leltára” Kőszeghy Elemér gyűjtése alapján...* Szerk. n. CD-ROM. Budapest, IM–Arcanum.

*A Kecskeméti Művésztelep dokumentumai 1909–1919.* S. a. r. SÜMEGI György. Budapest, L’Harmattan.

PREISICH Gábor: *Építészeti, városépítészeti pályafutásom története.* Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán–PRAKHALVI Endre. Budapest, Magyar Építészeti Múzeum. (Lapis angularis, 7. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.)

*„Az utak elváltak”: a magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény. 1: 1901–1908.* S. a. r. TÍMÁR Árpád. Pécs, Janus Pannonius Múzeum–Budapest, MTA MKI.

**2011**

*„Éltem és művész voltam” Telcs Ede visszaemlékezései és útinaplói.* S. a. r. MERK Zsuzsa. Baja, Türr István Múzeum Múzeumbarátok Köre Alapítvány. (Bajai dolgozatok, 16.)

*Ölöl Carolus: Ferenczy Károly levelezése.* Szerk. BOROS Judit–KISSNÉ BUDAI Rita. Budapest, MNG.

SZÉKELY Zoltán: *I. Ferenc „gyász-alkotvány”-a a győri székesegyházban 1835.* Győr, Győri Egyházmegyei Levéltár. (Győri Egyházmegyei Levéltár kiadványai. Források, feldolgozások, 13.)

#### IV. Emlékkönyvek, Festschriftek

**1996**

*Tanulmányok Csatkai Endre emlékére.* Szerk. KÖRNYEI Attila–G. SZENDE Katalin. Sopron. (Soproni Múzeum Kiadványai, 2.)

**1997**

*Miklós Pál 70 éves = Ars Decorativa*, 16.

*Tanulmányok Szilárdfy Zoltán 60. születésnapjának tiszteletére = Ars Hungarica*, 25. 1–2.

**1998**

*Tanulmányok Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára.* Szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba. Budapest, OMvH. (Művészettörténet – Műemlékvédelem, X.)

**1999**

*Dévényi Iván (1929–1977) emlékkönyv.* Összeáll. BODRI Ferenc. Esztergom, Babits Mihály Városi Könyvtár.

*Ex fumo lucem. Baroque studies in honor of Klára Garas. Presented on her eightieth birthday.* I–II. Ed. DOBOS, Zsuzsanna. Budapest, SzM.

**2000**

*Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára.* Szerk. ROSTÁS Tibor–SIMON Anna. Budapest, ELTE BTK HÖK.

**2001**

*In memoriam Lajos Vayer = AHA*, 42.

**2002**

*Détszy Mihály 80. születésnapjára. Tanulmányok.* Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, KÖH.

*Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. = Az MNG Évkönyve 1997–2001.* Budapest, MNG.

**2003**

*„Opuscula amicorum” Susannae Urbach dedicata = AHA*, 44.

**2004**

*Etüdök. Tanulmányok Granasztóiné Györffy Katalin tiszteletére.* Szerk. BARDOLY István. Budapest, KÖH.

*Maradandóság és változás.* Szerk. BODNÁR Szilvia et al. Budapest, MTA MKI–Képző- és Iparművészeti Lektorátus.

*Mucsi András emlékkönyv.* Szerk. KAPOSÍ Endre. Esztergom, Esztergom és Vidéke. (Esztergomi Füzetek, 6.)

*Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány.



**2005**

*Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére.* Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA MKI.

*Tanulmányok Rózsa György tiszteletére.* Budapest, MNM.

**2006**

*Tanulmányok Szabolcsi Hedvig 80. születésnapjára = Ars Hungarica, 34. 1–2.*

**2007**

*In arte venustas. Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi.* Ed. CZÉRE, Andrea. Budapest, SzM.

*Zlinszky Jánosné Sternegg Mária nyolcvanadik születésnapjára = Ars Decorativa, 25.*

**2008**

*Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére.* Szerk. FELD István–SOMORJAY Sélysette. Visegrád, Castrum Bene Egyesület–Budapest, História-antik Könyvesház.

*Város és művészet. Tanulmányok Askercz Éva 70. születésnapjára = Soproni Szemle, 62. 2008. 3.*

**2009**

*„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. Írások Tímár Árpád tiszteletére.* Szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György et al. Budapest, MTA MKI–Miskolc, MissionArt Galéria.

*„Got Bless Emőke László” = Ars Decorativa, 27.*

*Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára.* Szerk. KERNY Terézia–TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület.

*Studies dedicated to Klára Garas = AHA, 50.*

**2010**

*„Bonum ut pulchrum.” Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on his Seventieth Birthday.* Eds. VARGA, Livia–BEKE, László et al. Budapest, MTA MKI.

*„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA MKI–Gondolat.

**2011**

*„És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala.” Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára.* Szerk. TÓTH Áron. Budapest, CentrArt Egyesület.

*Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára.* Szerk. KOVÁCS Zsolt–SARKADI NAGY Emese–WEISZ Attila. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány.

*Stílusok, művek, mesterek: Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére.* Szerk. ORBÁN János. Kolozsvár–Marosvásárhely, Erdélyi Múzeum Egyesület, Maros Megyei Múzeum.

*Tanulmányok Mojzer Miklós nyolcvanadik születésnapjára = MÉ 60. 2011. 2.*

## V. Gyűjteménytörténeti feldolgozások, szakkatalógus-projektek

**1997**

SZÉKELY Zoltán: *A Cziráky-ősgaléria*. Győr, Xántus János Múzeum. (Artificium et Historia, 3.)

**1998**

FÖLDES Emília: *A Fővárosi Képtár története és gyűjteménye 1890–1945*. Budapest, BTM.

*Modern magyar művészet a Kolozsváry-gyűjteményben*. Szerk. KOLOZSVÁRY Mariann. Győr, Kolozsváry Gyűjtemény Alapítvány–Budapest, Múcsarnok.

MRÁVIK, László: „*Sacco di Budapest*” and depredation of Hungary 1938–1949. Budapest, MNG.

VÉGH András: *Budai királyi palota. 1: Középkori idomtégla töredékek*. Budapest, OMvH. (LAHU, 4.)

**1999**

*Dürertől Daliig. A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai*. Szerk. GERSZI Teréz. Budapest, Karinthy.

*Pulszky Ferenc emlékére*. Szerk. LACZKÓ Ibolya–MAROSI Ernő–SZABÓ Júlia. Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény.

SZILÁGYI, András: *Die Esterházy Schatzkammer*. Frankfurt a. M.–Berlin, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.

**2000**

ALMÁSI Tibor: *A Patkó Imre-gyűjtemény*. Győr, Xántus J. Múzeum.

*Gyurkovich-gyűjtemény: 19–20. századi festmények*. Szerk. ALMÁSI Tibor–SZÉKELY Zoltán. Mosonmagyaróvár, Hanság Múzeum és Alapítvány.

*Museum of Fine Arts. 2: Old Masters' Gallery, Summary Catalogue: Early Netherlandish, Dutch, Flamish paintings*. Eds. EMBER, Ildikó–TAKÁCS, Imre. Budapest, SzM.

**2001**

ILLYÉS Mária: *XIX. századi francia művek*. Budapest, SzM. (A Szépművészeti Múzeum gyűjteményei, 4.)

*Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999*. Szerk. LACZKÓ Ibolya–PATAKI Gábor–SÜMEGI György. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus. (XX. századi magyar művészet. Dokumentumok, 1.)

LÁSZLÓ Emőke: *Magyar reneszánsz és barokk hímzések: Vászonalapú úríhmzések*. Budapest, IM. (Az IM gyűjteményei, 2.)

**2002**

*Bájos semmiségek. Az IM legyezőgyűjteménye 1700–1920*. S. a. r., szerk. MAROS Donka–BARDOLY István. Budapest, IM–Balassi. (Az IM gyűjteményei, 3.)

*Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei*. Szerk. MIKÓ Árpád. Budapest, MNG.

RÓKA Enikő et al.: *Egy gyűjtő és gyűjteménye: Ernst Lajos és az Ernst Múzeum*. Budapest, Ernst Múzeum.

**2003**

*A Blaskovichok emlékezete*. Szerk. GÓCSÁNÉ MÓRÓ Csilla. Tápiószele, Blaskovich Múzeum Baráti Köre.

BUZÁS Gergely: *A visegrádi királyi palota Anjou-kori kőtára*. Visegrád, MNM Mátyás király Múzeum. (Visegrád Régészeti Monográfiái, 5.)

CZÉRE Andrea: *Az Esterházy-örökség: A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai*. Budapest, Akadémiai.

*Museum of Fine Arts. 3: Old Masters' Gallery, Summary Catalogue: German, Austrian, Bohemian and British paintings.* Eds. EMBER, Ildikó–TAKÁCS, Imre. Budapest, SZM.

## 2004

BUZÁS Gergely–KLINGER László–TOLNAI Gergely: *Az Esztergomi Vármúzeum Kötárának katalógusa.* Budapest, MNM.

CZÉRE, Andrea: *17th century Italian drawings in the Budapest, Museum of Fine Arts: A complete catalogue.* Budapest, SZM.

H. KOLBA, Judit: *Liturgische Goldschmiedearbeiten im Ungarischen Nationalmuseum 14–17. Jh.* Budapest, MNM. (Catalogi Musei Nat. Hung. Series Medievalis et Moderna, 1.)

*A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei.* Szerk. ANDRÁS Edit–PAPP Gábor György. Budapest, MTA MKI.

PIRINT Andrea–GODA Gertrúd: *A Herman Ottó Múzeum Képtára.* Miskolc, Herman Ottó Múzeum.  
SZIGETHI Ágnes: *Régi francia festmények, 16–18. század.* Budapest, SZM.

## 2005

*Antiquitas Hungarica: Tanulmányok a Fejérváry-Pulszky-gyűjtemény és a „Liber Antiquitas” történetéről.* Szerk. SZENTESI Edit–SZILÁGYI János György. Budapest, Collegium Budapest.

DRAGON Zoltán: *Id. Markó Károly rajzai az Esztergomi Keresztény Múzeumban.* CD-ROM. Esztergom, Keresztény Múzeum.

GERSZI, Teréz: *17th-Century Dutch and Flemish drawings in the Budapest, Museum of Fine Arts: A complete catalogue.* Budapest, SZM.

*A látható kincs: az ötvenöt éves bank.* Szerk. RUBOVSKY Éva. Budapest, MKB Bank.

*Szombathelyi Képtár. Válogatás a gyűjteményből.* Szerk. RECZETÁR Ágnes. Szombathely, Szombathelyi Képtár.

*A Városi Képtár – Deák Gyűjtemény katalógusa.* Szerk. NAGY Zoltán. Székesfehérvár, Városi Képtár.

*A Vasilescu Gyűjtemény.* Szerk. KOLOZSVÁRY Mariann. Győr, Vasilescu Alapítvány.

## 2006

RADVÁNYI Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927.* [Részben forrásközlés.] Budapest, SZM.

## 2007

HORVÁTH Hilda: *Gr. Pálffy János műgyűjteménye.* Budapest, MTA MKI. (Művészettörténeti Füzetek, 29.)

## 2008

*Az Egri Képtár.* Szerk. LENGYEL László. Eger, Heves Megyei Múzeumi Szervezet.

NYERGES, Éva: *Spanish paintings: the collections of the Museum of Fine Arts, Budapest.* Budapest, SZM.

SINKÓ Katalin: *Nemzeti Képtár = A MNG Évkönyve 2008.*

## 2009

FAJCSÁK Györgyi: *Kínai műgyűjtés Magyarországon a 19. század elejétől 1945-ig.* Budapest, IM Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum. (Bibliotheca Hungarica artis Asiaticae, 1.)

HÉRI Vera: *A törökellenes háborúk emlékérmek: a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményi katalógusa.* Budapest, MNM.

KOPPÁNY Tibor: *Veszprém megye. 1: A sümegi vár és a devecseri kastély reneszánsz kőfaragványai.* Budapest, KÖH. (LAHU, 7, Veszprém megye.)

**2010**

*Az Esterházy-kincstár textíliái az IM gyűjteményében.* Szerk. PÁSZTOR Emese. Budapest, IM. (The-saurus Domus Esterhazyanae, 2.)

*Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár. Digitális katalógus.* CD-ROM. Szerk. SZÉKELY Zoltán. Győr, Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár.

*Szenvedély és tudás: Bedő Rudolf műgyűjteménye.* Szerk. MOLNOS Péter. Budapest, Kieselbach Galéria.

SZIPŐCS Krisztina: *A gyűjtemény: Ludwig Múzeum.* Budapest, LUMU.

TÓTH Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében.* Budapest, MNG. (Az MNG szakkatalógusai, I/1.)

**2011**

EKKART, Rudi: *Dutch and Flemish portraits 1600–1800.* Budapest, SzM. (Old Masters' Gallery cat., 1.)

EMBER, Ildikó: *Dutch and Flemish still lifes 1600–1800.* Budapest, SzM. (Old Masters' Gallery cat., 2.)

## VI. Lexikonok, lexikon jellegű kiadványok

**1999**

*Kortárs magyar művészeti lexikon, 1.* Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia.

**2000**

*Kortárs magyar művészeti lexikon, 2.* Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia.

*Középiskolai művészeti lexikon.* Szerk. VÉGH János. Budapest, Corvina.

*„Oszlopokat emeltünk, hogy beszéljék a múltakat” A milleniumi műemlék-helyreállítások lexikona.* Szerk. TAMÁSI Judit. Budapest, OMvH.

**2001**

DON Péter–KOLESZÁR Erzsébet–POGÁNY Gábor: *Aukciós magyar festők és grafikusok szignótára.* Budapest, Gesta.

*Kortárs magyar művészeti lexikon, 3.* Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia.

VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 1.* Budapest, Perfect Projekt.

VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 2.* Budapest, Perfect Projekt.

**2002**

*Magyar művészeti kislexikon: kezdetektől napjainkig.* Főszerk. KÖRBER Ágnes. Budapest, Enciklopédia.

VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 3.* Budapest, Perfect Projekt.

**2003**

VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 4.* Budapest, Perfect Projekt.

**2004**

VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 5.* Budapest, Perfect Projekt.

**2005**

*Bútorművészeti lexikon.* Szerk. Kiss Éva. Budapest, Corvina.

**2006**

*A magyar üvegművészet. Alkotók, adatok 1945–2005.* [Lexikon jellegű adattár.] Szerk. KESZTHELYI Ferencné–WEHNER Tibor. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus.

**2007**

BALÁZS-ARTH Valéria: *Délvidéki magyar képzőművészeti lexikon.* Budapest, Timp.  
*Keleti művészeti lexikon.* Szerk. FAJCSÁK Györgyi. Budapest, Corvina.

Összeállította Buzási Enikő

**5. melléklet.**

**Számszerű összesítések az 1996–2011 között  
 önálló kiadványként megjelent publikációkhoz**

A részletes publikációs jegyzék (327 bibliográfiai tétel, lásd 4. melléklet) számokba tömörített alábbi áttekintése sok szempontból teszi lehetővé következtetések levonását, azzal együtt, hogy az összeállítás nyilvánvalóan nem teljes. Amire törekedni lehetett, az az arányok jelzése, annak figyelembevételével, hogy az összképhez szükségszerűen hozzátartoznak a tudományos publikáció egyéb fajtái (konferenciakiadványok, kiállítási katalógusok, évkönyvek, periodikumok) is. Ezek együttes tartalma adhat csak megfelelő képet a művészettörténet-tudomány elmúlt éveinek publikációs terméséről.

**Műfajok szerinti megoszlás**

(monográfiák, tanulmánykötetek, forráskiadványok)

építészet: 46

szobrászat/érem: 8

festészet: 67

grafika: 7

iparművészet: 9

kertművészet: 4

nem besorolható: 91

**Korszakpreferenciák**

(monográfiák, tanulmánykötetek, forráskiadványok)

középkor: 23

reneszánsz, késő reneszánsz: 18

barokk és felvilágosodás: 20

19. század az 1860-as évekig: 7

19. század második fele, historizmus: 22

századforduló körüli időszak: 27

20. század: 68

20. század vége, kortárs: 17

korszak szerint nem besorolható: 30



**Műfaji preferenciák korszakokra vetítve**

(monográfiák, tanulmánykötetek, forráskiadványok)

*Középkor:*építészet: 10; szobrászat: 1; festészet (falkép, kódex): 3; iparművészet: 2  
összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 8*Reneszánsz, késő reneszánsz:*

építészet: 7; szobrászat: 1; festészet: 2; könyvfestészet: 1; kertművészet: 1; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 6

*Barokk és felvilágosodás:*

festészet: 4; grafika: 3; iparművészet: 2; kertművészet: 3; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 8

*19. század az 1860-as évekig:*

építészet: 2; festészet: 1; iparművészet: 1; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 3

*19. század második fele, historizmus:*

építészet: 10; festészet: 7; iparművészet: 1; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 4

*Századforduló körüli időszak:*

építészet: 5; festészet: 15; grafika: 1; iparművészet: 3; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 3

*20. század:*

építészet: 11; szobrászat: 2; festészet: 30; grafika: 3; egyéb: 1; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 21

*20. század vége, kortárs:*

építészet: 1; szobrászat: 4; festészet: 4; egyéb: 4; összefoglaló, illetve nem besorolható mű: 4

*Korszak szerint nem volt besorolható: 30***Kiadási adatok***I. Monografikus feldolgozások: 133*

Könyvkiadó, magángaléria, magánkiadás: 78; múzeum, kiállítási intézmény: 33; MTA MKI: 6; alapítvány: 6; egyetem, főiskola: 5; műemléki hivatal: 3; egyház: 2

*II. Gyűjteményes kötetek, tanulmánykötetek: 42*

Könyvkiadó, magángaléria: 16; folyóirat: 7; múzeum, kiállítási intézmény: 5; MTA MKI: 5; levéltár: 2; alapítvány: 2; műemléki hivatal: 1; önkormányzat: 1; egyház: 1; külföldi kiadású: 2

*III. Forráskiadványok, inventárium-projektek: 57*

MTA MKI: 16; könyvkiadó, magángaléria, magánkiadás: 15; múzeum, kiállítási intézmény: 8; alapítvány: 5; műemléki hivatal: 9; lektorátus: 2; egyetem, főiskola: 1; egyház: 1

*IV. Emlékkönyvek, Festschriftek: 30*

Múzeum, kiállítási intézmény: 8; MTA MKI: 7; folyóirat: 5; alapítvány: 3; műemléki hivatal: 3; könyvkiadó: 2; egyetem, főiskola: 1; könyvtár: 1

*V. Gyűjteménytörténeti feldolgozások, szakkatalógus-projektek: 49*

Múzeum, kiállítási intézmény: 35; könyvkiadó, magángaléria: 4; műemléki hivatal: 2; MTA MKI: 2; egyház: 1; alapítvány: 2; lektorátus: 1; bank: 1; külföldi kiadás: 1

*VI. Lexikonok, lexikon jellegű kiadványok: 16*

Könyvkiadó: 14; műemléki hivatal: 1; lektorátus: 1

Összeállította Buzási Enikő

## 6. melléklet. Kiállítások, 1996–2012

A Művészettörténeti Bizottság által meghatározott szempontok szerint az alábbiakban olvasható az országos képzőművészeti múzeumok, kiállítóterek és a művészettörténeti kiállításokat rendező történeti múzeumok kiállításainak összefoglalója. A különböző intézménytípusokból következően a kiállítások különböző csoportosításban szerepelnek. Az áttekintésben csak azok a kiállítások találhatók, amelyek művészettörténeti, tudományos jelentőséggel bírnak, és szakmailag jelentős katalógusuk volt. A kiállításoknál megadott számok is csak ezeket jelzik, és nem a kiállítások összességét, tehát inkább az adott intézmények kiállítási aktivitásáról, az arányokról tájékoztatnak.

### Magyar Nemzeti Galéria

#### Állandó kiállítás

2002-ben a 20. századi állandó kiállítás 1945 előtti részének újrarendezése megtörtént Szücs György és Zwickl András koncepciója alapján. Megnyílt az 1945 utáni állandó kiállítás is Dévényi István és Százados László rendezésében. 2010-re megújult a barokk állandó kiállítás. 2010-ben megindult a 19. századi kiállítás átrendezése, de a munka folytatása a múzeum helyzete és a pénzügyi háttér hiánya miatt teljesen bizonytalan.

#### Időszaki kiállítások

A tárgyalt időszakban az MNG a korábbi monografikus és tematikus kiállítások sorozatát folytatta, szinte mindig jelentős tudományos katalógussal kísérve. (E tekintetben úttörő jelentőségűek voltak, egyben a továbbiakban mintaként szolgáltak a korábbi *Szinyei Merse Pál*, *Pannonia regia* és *Aranyérmek-ezüsszörűk* című kiállítások katalógusai.) A kiállítások és katalógusai rendre elnyerték az MTA Művészettörténeti Bizottságának Opus Mirabile díját. A monografikus kiállítások sorában elsősorban a 19. század mesterei (Borsos, Zichy, Munkácsy, Markó stb.), valamint a modernizmus szempontjából kulcsfontosságú művészek (Rippl-Rónai, Vaszary, Ferenczy) életművének feldolgozására és bemutatására került sor. Az egy-egy korszak művészetét bemutató kiállítások közül kiemelkedett a reneszánsz év keretében rendezett késő reneszánsz kiállítás (*Mátyás király öröksége*), a *Nagybánya*, vagy a *MODERNizmusok*. Új társtudományi szempontokat hoztak a művészettörténeti kutatásba a tematikus tárlat műfaját megújító kiállítások, a *Történelem – kép*, *A modell* és a *XIX. Nemzet és művészet*.

*MNG-ben megrendezett saját: 54*

(Értsd: saját szellemi termék, de lehet külső közreműködővel, partnerrel, belső és külső kurátorral közösen.)

Legfontosabbak: Nagybánya művészete (1996), „*Magnificat anima mea Dominum*” MS Mester (1997), Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása (1998), Székely Bertalan gyűjteményes kiállítása (1999), *Történelem – kép* (2000), *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter* (2001), *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928* (2001), *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei* (2002), *Európa fejlődési udvaraiban. Mátyosi Ádám* (2003), *Mednyánszky László* (2003), *MODERNizmusok* (2004), *A modell* (2004), *Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben* (2005), *Ellentétek szintézise. Konecsni György plakátművészete 1932–1948* (2005), *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914* (2006), *Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem”* (2007), *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása* (2007), *Mátyás király öröksége – Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)* (2008), *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850 és 1914 között* (2009), *Borsos József festő és fotográfus (1821–1883)* (2009), *A Művészház 1909–1914 – Modern kiállítások Budapesten* (2009), *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép* (2010), *Markó Károly és köre. Mítosztól a képig* (2011), *Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása* (2011).

*MNG-ben megrendezett befogadott: 20*

(Értsd: teljesen konzerv, vagy belső kurátora is van, de a kiállított anyagban nincs saját darab.)

Legfontosabbak: *A hágai iskola* (1996), *Francia szimbolizmus. Gauguin, Pont-Aven, Nabis* (1998), *Miró előtt, Dalí után* (2000), *Fujiyama. A japán szépség Hokusai, Hiroshige fametszetein és fényképeken* (2005), *Magyar Ropszódíák. Félicien Rops, a belga szimbolizmus mestere* (2010), *Kovácsnai György (1934–1983) életmű-kiállítása* (2010), *Földi paradicsom. Modern mesterművek a Kasser–Mochary Gyűjteményből* (2010).

*MNG-ben megrendezett befogadott + saját: 7*

(Értsd: külsős kiállítás, amelynek saját anyaggal bővített változata jön létre, belső kurátori munkával.)

Legfontosabbak: *A fordulat évei* (1998), *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch és Josef Winterhalter* (2009), *Depero, a futurista és a futurizmus hatása a magyar avantgárd művészetben* (2010).

*Külföldön önálló kiállítás: 55*

(Értsd: az MNG anyagából, részben vagy egészben MNG kurátori koncepció alapján.)

Legfontosabbak: *Szecesszió Közép-Európában* (Koppenhága, 1996), *Ungarn – Avantgarde im 20. Jahrhundert* (Linz, 1998), *La Scuola Romana. Artisti ungheresi a Roma nelli anni Trenta* (Róma, 1998), *József Rippl-Rónai. Le Nabi hongrois* (Párizs, 1998), *József Rippl-Rónai. Le Nabi hongrois* (Brüsszel–Namur), *Ein Ungar in Paris* (Frankfurt a. M., 1999), *Avant-garde hongroise / Hongaarse avantgarde 1915–1925* (Brüsszel, 1999), *W nurcie Impresjonizmu. Malarstwo węgierskie w latach 1870–1920* (Krakkó, 2000), *La Hongrie ensoleillée* (Villandry, 2001), *Mattis-Teutsch és a Der Blaue Reiter* (München, 2001), *Lumières magyarok* (Párizs, 2001), *Alla ricerca de colore e della luce – pittori ungheresi 1832–1914* (Firenze, 2002), *Pittori ungheresi in Italia 1800–1900* (Róma, 2002), *Zeit des Aufbruchs* (Bécs, 2003), *László Fülöp* (London, 2004), *Mednyánszky, der Malerbaron* (Bécs, 2004), *MODERNizmusok* (Stuttgart, 2004), *Árkádia* (Pozsony, 2004), *Bécs–Budapest–Szentpétervár a századfordulón 1870–1920* (Szentpétervár, 2005), *In ruhigem Wasser* (Reutlingen, 2006), *Munkácsy-képek Erdélyben* (Csíkszereda, 2007), *A nagybányai művésztelep* (Csíkszereda, 2008), *Fauves hongrois 1904–1914* (Céret, LeCateau-Cambrésis, Dijon, 2008–2009), *Párbeszéd fekete-fehérben/Dilog*

*czarno na białym* (Varsó, 2009), *Deux monstres de génie: Zichy–Doré* (Namur, 2009), *Bauhaus* (Berlin, 2011).

### **Szépművészeti Múzeum**

#### *Állandó kiállítás*

A tárgyalt időszakban a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításának több részét újrendezték: 1996-ban a spanyol gyűjtemény és a 17. századi flamand festészet állandó kiállítását bővítették, 1998-ban Régi Képtárat, majd az antik kiállítás egy termét (1999), 2000-ben az itáliai Seicento festészetét rendezték újra, 2003-ban a német festészet és az itáliai Settecento került sorra, a Régi Képtár új állandó kiállítása pedig 2004-ben készült el. A 19–20. századi gyűjtemény új állandó kiállítása 2005-ben nyílt meg.

#### *Időszaki kiállítások*

A nagyszámú befogadott kiállítás mellett kiemelkednek azok a saját kiállítások, amelyek a gyűjteményekre épültek. A grafikai gyűjtemény régi és modern anyaga a múzeumban és külföldön egyaránt számos jelentős kiállításon szerepelt. Fontos épület-, múzeum- és gyűjteménytörténeti kiállítások esnek erre az időszakra (*Schickedanz*, *Az Esterházy-örökség*, *Térey Gábor*, *Nemes Marcell*). A saját koncepció alapján jelentős nemzetközi együttműködéssel létrehozott kiállítások számos fontos tudományos eredményt hoztak (*Monet és barátai*, *Van Gogh*, *Sigismundus rex et imperator*), a modern anyag esetében elsősorban a hazai gyűjtés- és recepciótörténet szempontjából. Mivel ezek katalógusai idegen nyelven is megjelentek, lehetővé vált, hogy a magyar vonatkozások külföldön is ismertek legyenek.

#### *Szépművészeti Múzeumban megrendezett saját: 31*

Legfontosabbak: *Schickedanz Albert (1846–1915)* (1996), *A vadászó kentaur* (1998), *Itáliai reneszánsz rajzok I.* (1998), *Dürer Apokalipszis-metszetei* (1999), *Picasso grafikái* (1999), *Gótikus szobrok* (1999), *Remekművek alteregói: régi gipszöntvények* (1999), *Mesterrajzok Dürertől Daliig* (2000), *Az Ország Háza* (2000), *1900: A századforduló művészete* (2002), *Monet és barátai* (2003), *Verrocchio Krisztusa* (2003), *Észak-itáliai reneszánsz rajzok* (2003), *A századforduló világa 1800* (2003), *Az Esterházy-örökség* (2004), *A fáraók után. A kopt művészet kincsei Egyiptomból* (2005), *Dürer és kortársai. Művészóriások óriásmetszetei. Miksa császár diadala* (2005), *Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikumművészetében* (2005), *Térey Gábor emlékkiállítás* (2006), *Van Gogh Budapesten* (2006), *Sigismundus rex et imperator* (2006), *Mantegnától Hogarthig. A rézmetszés négy évszázada* (2007), *Vera Molnár/Cézanne* (2010), *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő* (2011), *[Cézanne és a múlt* (2012)].

#### *Szépművészeti Múzeumban megrendezett befogadott: 29*

Legfontosabbak: *Egy magángyűjtemény képei a Marghescu-gyűjteményből* (1999), *V. da Silva és Szenes Árpád portréi* (1999), *Klee, Tanguy, Miró* (2000), *Rajzok és akvarellek a német romantika korából* (2002), *Giacometti életmű-kiállítás* (2004), *J. Miró kamarakiállítás* (2004), *Picasso, Klee, Kandinszkij a svájci Rupf-gyűjteményből* (2007), *A szépség vonalai* (2008), *Reneszánsz a fáraók Egyiptomában* (2008), *Ferdinand Hodler* (2008), *Mítoszok földje. Gustave Moreau művészete* (2009), *A nő dicsérete. Alfons Mucha – a szecesszió cseh mestere* (2009), *Turner és Itália* (2009), *Degas-tól Picassóig. Francia mesterművek a moszkvai Puskin Múzeumból* (2010), *Fernando Botero* (2010), *Nuda Veritas. Gustav Klimt és a bécsi szecesszió kezdetei 1895–1905* (2010), *A Nyolcak* (2011).

Szépművészeti Múzeumban megrendezett befogadott +saját: 3

Legfontosabbak: Péri László konstruktivista munkái (1999), *El Greco, Velázquez, Goya. Öt évszázad spanyol festészete* (2006), *A Mediciek fénykora* (2008).

Külföldön önálló kiállítás a Szépművészeti Múzeum anyagából

Legfontosabbak: „Zeichnen ist Sehen”. *Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest und aus schweizer Sammlungen* (Bern, Kunstmuseum, 1996), *Francisco Goya gravură din colecțiile Szépművészeti Múzeum Budapesta. [Francisco Goya (1746–1828)]*. (Sibiu, Muzeum Brukenthal, 1996), *Von Raffael bis Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy. Eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt in Zusammenarbeit mit dem Museum der Bildenden Künste Budapest* (Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 1999), *From Raphael to Tiepolo* (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2002), *L'Eredità Esterházy* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2002), *Da Raffaello a Goya* (Torino, Palazzo Bricherasio, 2004), *Sigismundus rex et imperator* (Luxemburg, Musée National d'histoire et de l'art, 2006), *Nicolas II. Esterházy. Un prince hongrois collectionneur* (Compiègne, Musée National du Château, 2007), *Renaissance et maniérisme aux Pays-Bas* (Paris, Louvre, 2008).

### **Iparművészeti Múzeum**

Állandó kiállítás

A *Művészet és mesterség* című állandó kiállítást 2002-ben Simon Károly főigazgató lebontatta. Az új állandó kiállítás *Gyűjtők és kincsek* címmel 2006-ban nyílt meg Horváth Hilda rendezésében, tudományos katalógussal.

Időszaki kiállítások

Az Iparművészeti Múzeum minden évben otthont ad a Moholy-Nagy- és Kozma-ösztöndíjasok kiállításának, ezenkívül számos kortárs iparművész gyűjteményes bemutatkozásának is. (Ezekhez rendszerint megjelenik katalógus, de közülük csupán Péreli Zsuzsa kiállítását emeltem ki, mert ennek készült bevezető tanulmánnyal, tárgyleírásokkal ellátott katalógusa.) A tárgyalt időszakban jelentős szakmai eredményeket hoztak az Iparművészeti Múzeum épületére és gyűjteményeire vonatkozó kutatások és kiállítások. 2006-tól megsaporodtak a múzeumi publikációk között a tudományos igényű katalógusok, különösen fontosak a reneszánsz évben rendezett kiállítások és az Esterházy-anyagról szóló publikációk.

IM-ben megrendezett saját

Legfontosabbak: *Szeccesszió. A 20. század hajnala* (1996), *Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete* (1996), *Zsolnay szeccessziós kerámiák* (1998), *Üveg és ragyogás* (2000), *Örökségünk őrzői* (2000), *A bútor története a gótikától a biedermeierig* (Nagytétényi Kastélymúzeum, 2000), *Hímezték egykoron selyemmel, arannyal* (2001), *Kincsünk a nemzeté* (2001), *Maróti Géza „Mi vagyunk Atlantisz” – Vederemo!* (2002), *Az üveg jelentése* (2002), *Démonok és megmentők. Népi vallásság a tibeti és mongol buddhizmusban* (Hopp Múzeum, 2003), *Hamvas őszibarack és mohamedánké. A kínai kerámia művészete* (Hopp Múzeum, 2004), *Ipar és művészet. 150 éve Zsolnay* (2004), *Tudomány és művészet. Wartha Vince emlékkiállítás* (2005), *Az új ház. Kozma Lajos modern villái* (2006), *Esterházy-kincsek* (2006), *Oszmán-török szőnyegek az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. In memoriam Batári Ferenc* (2007), *Tiffany és Gallé. A szeccesszió üvegművészete* (2007), *Habán mítosz. Hutterita kerámiaművészeti tárgyak magyar magángyűjteményekben* (2007), *Beatrix hozománya. Az itáliai majolikaművészet és Mátyás király udvara* (2008), *„Puttók játékai”. A Medicikárpitok* (2008), *Értékmentő szenvedély. Műtárgyak magyar magángyűjteményekből* (2008),



*A Buitenzorg-villa lakója. A világutazó, műgyűjtő Hopp Ferenc* (Hopp Múzeum, 2008), „Köszálon termett sajtó lilium”. *A magyar szecesszió bútortervezői* (2009), *Főúri öltözetek az Esterházy-kincstárból* (2010), *Két korszak határán. Perzsa művészet a Qádzsár-korban* (2011), *[Art deco és modernizmus* (2012)].

*IM-ben nem saját gyűjteményből megrendezett, illetve befogadott kiállítások*

Legfontosabbak: *A porcelánművészet európai klasszikusai – Az Európai Porcelánmanufaktúrák Közösségének kiállítása* (1996), *Martin Székely* (1996), *Gerhard Munthe kárpitjai* (1997), *Belga szecesszió* (1997), *Prágai hölgyek a századfordulón – cseh szecessziós divat* (1999), *Fél évszázad magyar kerámiaművészete* (1999), *Olasz design* (1999), *A művészetek szintézise az otthontól a monumentális terekig – A gödöllői művésztelep* (2001), *Svéd design* (2001), *Umbriai kerámiák* (2002), *Kerámia – kultúra – innováció* (2002), *Éksztől a plasztikáig – Kortárs magyar ötvösművészek* (2003), *Hol tartunk? Magyar belsőépítészet* (2003), *Skandináv design a mítoszon túl* (2005), *Bronzba zárt imák – Orosz fémikonok* (2005), *Flamand formák 1900–2000 – designkiállítás* (2005), *Törékeny harmónia – Klasszicista porcelánok a zágrábi Muzej Marton gyűjteményéből* (2011), *Unpolished – kortárs lengyel design* (2011), *[Művészet mindenkinek – a Victoria and Albert Museum* (2012)].

*Az IM rendezésében külföldön: 5*

*Exhibition presenting relations between Herend and Queen Elisabeth, the House of Habsburg* (Tokió, Oszaka, Kobe, Kyoto..., 2000–2001), *Hungarian Ceramics from the Zsolnay Manufactory 1853–2001* (New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, 2002), *Hungary's Heritage. Princely Treasures from the Esterházy Collection* (együttműködő intézmények: MNM, MNG; London, Somerset House, Gilbert Collection, 2001), *Web of Europe* (Brüsszel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 2011), *[Tiffany and Gallé ( Zágráb, Iparművészeti Múzeum, 2012)]*.

### **Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum**

*Állandó kiállítás*

A Ludwig Múzeum 1996-ban bővült Kortárs Művészeti Múzeummá, s 2005-ig a Budavári Palotában, ezt követően a Művészetek Palotája (MÚPA) épületében kapott helyet. A gyűjtemény új állandó kiállítását 2005-ben Néray Katalin rendezte, majd 2008-ban Szipócs Krisztina, Baksa-Soós Vera és Üveges Krisztina kiegészítette, némileg módosította. A 2010-ben megrendezett *Félreértelhetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény* című kiállítás (kurátor: Tímár Katalin) valójában a múzeum szembenézése volt a saját múltjával. Bencsik Barnabás igazgató állandó kiállítás helyett a múzeum saját gyűjteményéből új szempontok szerint évenként mutatott be kiállításokat, amelyeknek koncepcióját a múzeum munkatársai dolgozták ki. Az állandó kiállítás anyagáról, a gyűjteményről és a múzeum történetéről 2010-ben született szakszerű és igényes katalógus.

*Időszaki kiállítások*

A múzeum monografikus, gyűjteményes vagy tematikus tárlatok sorát rendezte a tárgyalt időszakban. Ezekhez a kiállításokhoz tudományos igényű, tanulmányokkal és műtárgyjegyzékkel kísért katalógusok jelentek meg. A kiállítások gyakran külföldi partnerekkel közösen valósultak meg, ez lehetővé tette a tárlatok külföldre utaztatását is. Az intézmény nagy számban fogadott be utazó kiállításokat, ezek néhány esetben hazai vonatkozású kiegészítésekkel bővültek: ilyen volt például a Breuer Marcell- vagy a Moholy-Nagy László-kiállítás. A regionális, közép-európai kontextus előtérbe kerülését jelezte a 2010-ben megrendezett *Keleten a helyzet* című kiállítás.

A 2009-es Amerigo Tot – *Párhuzamos konstrukciók* kiállítás az életmű elemzésén keresztül a hatalom és a művészet viszonyát boncolta rámutatva a politikai kontextus jelentőségére, a kánon történetiségére és relativitására. A múzeumi szakma időszerű önreflexiójára hívta fel a figyelmet a *Helyszíni szemle. A múzeum a múzeumból* című kiállítás, amelyet színvonalas előadás-sorozat (és utóbb megjelent kötet is) kísért.

*Saját:* 32

Legfontosabbak: Bukta Imre (1996), Körösenyi Tamás (1997), *Antológia* (1998), Gulyás Gyula (1999), Köves Éva (2001), Orshi Drozdik (2002), König Frigyes (2002), Kicsiny Balázs (2002), Lakner László (2004), Birkás Ákos (2006), Maurer Dóra (2008), Csörgő Attila (2009), *Új szerzemények* (2009), Amerigo Tot (2009), Kepes György (2010), Gerber Pál (2010), *Félreérthetetlen mondatok* (2010), Martin Munkácsi (2010), *Keleten a helyzet. Közép- és kelet-európai videóművészet 1989–2009* (2010), *A képzelet tudománya* (2011), *Helyszíni szemle* (2011), Megyik János (2012), *Société réaliste* (2012).

*Befogadott:* 42

Legfontosabbak: Jan Fabre (1996), *Ad hoc. Mai román művészet* (1997), Jiří Kolár (1998), Muntadas (1998), *Budapest–Marseille* (1998), *A modernség talánya* (2005), *Essence of Life Art* (2005), *Rezonancia* (2006), Katarzyna Kozyra (2007), Breuer Marcell (2007), *Franc Loire gyűjteménye* (2007), *Határátlépések* (2007), Agnes Denes (2008), Braco Dimitrijević (2008), Anton Corbijn (2009), *Sarkvidék hisztéria* (2009), *Keleten a helyzet* (2010), Mladen Stilinović (2011), Moholy-Nagy (2011), *Taiwan Calling* (2011).

## **Budapesti Történeti Múzeum**

*Állandó kiállítás*

A BTM Kiscelli Múzeumának új állandó kiállítása 2003-ban nyílt meg Erdei Gyöngyi és Rostás Péter rendezésében *A Főváros régisége – Közterek és magánterek, 1780–1940* címmel. A BTM főépületében az új állandó kiállítás első része készült el 2011-ben *Budapest – Fény és árnyék. A főváros 1000 éves története* címmel Perényi Roland és Végh András koncepciója alapján.

*Művészettörténeti kiállítás, saját:* 9

Legfontosabbak: *Szent Zsigmond templom gótikus szobrai* (1996), *Művész (ön)arcképek* (2001), *Klimt, Schiele, Kokoschka / Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között, 1873–1920* (2004), Farkas István (2005), Pollack Mihály (1775–1855) (2005), *Művészgenerációk. A Györgyi-Giergl család három évszázada* (2006), *Corvin-tükör. A kultusz évszázadai* (2008), Paizs Goebel Jenő gyűjteményes kiállítás (2009), *Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon* (2011).

*Művészettörténeti kiállítás külföldön:* 2

*Zeitbrücke. Ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts* (Passau, 2001), *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde* (Bécs, 2003).

*Művészettörténeti jelentőségű történeti kiállítások, saját:* 15

Legfontosabbak: *Az utolsó magyar királykoronázás képei* (1996), *Egy nagyváros születése* (1998), *A Budavári Királyi Palota évszázadai* (2000), *Symphonia Hungarorum* (2001), *Egy közép-európai vállalkozó Budapesten. Schmidt Miksa magyarországi tevékenysége és hagyatéka* (2001), *Milleniumi vasút* (2002), *Mariazell és Magyarország – Egy zarándokhely emlékezete* (2004), *Habsburg*

Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531 (2005), Andrassy Dénes, egy műpártoló és műkedvelő arisztokrata. 1835–1913 (2006), Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490 (2008), Kálvin hagyománya. Református kulturális örökség a Duna mentén (2009), Görög örökség (2009), Korszerű lakás 1960 – Az óbudai kísérlet (2011).

*Művészettörténeti jelentőségű történeti kiállítások, külföldön: 2*

*Un château pour un royaume. Histoire du château de Budapest* (Párizs, 2001), *A múlt rétegei. A budavári Szent György tér története* (Zágráb, 2002).

### Műcsarnok

Mivel a Műcsarnoknak nincsen saját gyűjteménye, alapvetően minden kiállítása befogadott, de legtöbbször belső kurátorral. Jelentős nemzetközi retrospektív és tematikus tárlatokat mutat be, s ezen belül a közép-kelet európai régió is megjelenik, ilyen volt például a magyar–román *Szín e változások* című kiállítás. Monografikus retrospektív kiállítások sorát rendezte meg az intézmény a hazai 1960–1970-es években alkotó nemzedék, majd az 1980-as évek generációja tagjainak is (Hencze Tamás, Haraszty István, Koncz András stb.). Különböző műfaji tárlatok befogadására példa: *Látvány, Feketén-fehéren. Kortárs grafika, Média modell, Iparművészet, Fotóművészet, Szobrászaton innen és túl*. 2000 után a legfiatalabb generáció is helyet kap: *Áthallások, Szerviz*. A művészettörténet-tudomány szempontjából legfontosabbak azok a kortárs művészeti ívelő, történeti-tematikai kiállítások, amelyekhez komoly tudományos katalógus készült. A tárgyalt időszakban ezek közül talán legjelentősebb a *Perspektíva* kiállítás volt, de ide sorolható a *BBS 50*, vagy a *Vajda Lajos Stúdió* visszatekintő bemutatója is.

Legfontosabbak: *László Károly gyűjtemény* (1996), *Jean Fautrier* (1996), *Fluxus Németországban* (1996), *Hencze Tamás* (1997), *Olaj/vászon* (1997), *Haraszty István* (1998), *Rozsda Endre* (1998), *Mail Art* (1998), *Koncz András* (1998), *Szín e változások* (1998), *Látvány. Magyar művészet a színház és a film között* (1998), *Perspektíva* (1999–2000), *Áthallások* (2000), *Szerviz* (2001), *Feketén-fehéren. Kortárs grafika* (2001), *Média modell* (2001), *Iparművészet* (2001), *Fotóművészet* (2001), *Szobrászaton innen és túl* (2001), *Konkoly* (2001), *Szentendrei Vajda Lajos Stúdió 1972–2002* (2002), *Fehér László* (2002), *El Kazovszkij* (2003), *Lossonczy Tamás* (2005), *Reigl Judit* (2005), *Kempelen – Ember a gépben* (2007), *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve* (2009), *Pillanatgépek* (2009), *Taiwan calling* (2010), *A pult mögött. A posztoszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben* (2010).

### Magyar Nemzeti Múzeum

Az MNM viszonylag ritkán rendez művészettörténeti kiállításokat, vagy olyan történeti kiállításokat, melyekben művészettörténészek jelentős szerepet kapnának, és katalóguspublikációik tudományos eredményeket tartalmaznának.

A kivételek közül a tárgyalt időszakban kiemelendők a következők: *Magyar kereszténység 1000 éve* (2001), *A szépség dicsérete. 16–17. századi magyar főúri öltözködés és kultúra* (2001), *Hölgyek palettával. A magyar nőfestészet* (2008), *Királylányok messzi földről. Magyarország és Katalónia a középkorban* (2009).

Összeállította Róka Enikő

## 7. melléklet

**Az Mta II. Osztályának Művészettörténeti (Tudományos) Bizottsága**

Az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottsága szükségesnek és hasznosnak ítélte, hogy – bár a szakma helyzetéről szóló, fenti áttekintése az 1996–2011 közötti 15 éves időszakra vonatkozik – magának a Bizottságnak az összetételére vonatkozó, a végbement változásoknak és a szakma képviselőit megértéséhez szükséges információkat itt 1990-től kezdve foglalja össze. Mindez tanulságos lehet a rendszerváltás folyamatainak és az MTA köztestülete 1994-től kialakult működési feltételeinek teljesebb megismeréséhez is.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága, hasonlóan az MTA többi tudományos bizottságához, az Akadémia különböző tudományszervezési koncepciói függvényében, változó feladatkörrel működött. Tagjait korábban a tudományos fokozattal rendelkező művészettörténészek közül választhatta, ám egy idő után az ebből fakadó ellentmondásokat észlelve, a Művészettörténeti Bizottságnak lehetősége nyílt arra, hogy tagságát a szakma intézményeinek és művelőinek minél szélesebb körére bővítse. Erre 1990 őszén került sor. A változtatás lényegét a Bizottság akkori titkára így foglalta össze: A Bizottság tagsága „1990-ben oly mértékben kicserélődött, hogy lényegében újjáalakulásáról beszélhetünk. Az eddigi gyakorlat (egyebek között) a tudományos minősítéshez kötötte a bizottsági tagságot; tekintettel arra, hogy a művészettörténet területén a kontraszelekciós folyamatok miatt a tudománynak éppen néhány legjelesebb képviselője nem rendelkezett fokozattal, ezen a gyakorlaton túlléptünk és a minősítettség az új Bizottság felállításakor nem játszott szerepet. A tagok kiválasztásában a szakmai közvélemény megítélése volt a mérvadó, illetve az a szempont, hogy a Bizottságban a művészettörténet legfontosabb intézményei megfelelő módon legyenek képviselve. Ezen intézményekből az ottani munkatársak delegálták az erre érdemes kollégákat.

1990 őszén a Bizottság a következő összetételben alakult újjá – elnök: *Németh Lajos* (ELTE Művészettörténeti Tanszék), titkár: *Sisa József* (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet), tagok: *Entz Géza*, *Galavics Géza* (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet), *Garas Klára*, *Gerszi Teréz* (Szépművészeti Múzeum), *Horler Miklós* (Országos Műemlékvédelmi Hivatal), *Keserü Katalin* (ELTE Művészettörténeti Tanszék), *Komárik Dénes*, *Kovács Péter* (István Király Múzeum, Székesfehérvár), *Kovács Éva* (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet), *Lővei Pál* (Országos Műemlékvédelmi Hivatal), *Mojzer Miklós* (Szépművészeti Múzeum), *Prokopp Mária* (ELTE Művészettörténeti Tanszék), *Rózsa György* (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok), *Szabolcsi Hedvig* (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet), *Szilágyi András* (Iparművészeti Múzeum), *Szilágyi János György* (Szépművészeti Múzeum), *Török Gyöngyi* (Magyar Nemzeti Galéria), *Urbach Zsuzsa* (Szépművészeti Múzeum), *Vayer Lajos*. 1991 őszén fájdalmas veszteség érte a Bizottságot: elhunyt elnöke, *Németh Lajos*. Helyére szeptember 25-én *Galavics Gézát* választottuk.” (Részlet Sisa Józsefnek a Bizottság 1990–1992 közötti tevékenységét tárgyaló összefoglalásából, megjelent: *Műemlékvédelmi Szemle*, 1992. 2. 132–135.)

A Bizottság bírálta el 1992-ig az OTKA-pályázatokat, s ezekben az években foglalkozott azzal a sokáig megoldatlan kérdéssel, hogy néhány, nemzetközileg is kiemelkedő tudományos munkássággal rendelkező művészettörténész ne disszertációval, hanem tézisekkel kaphasson tudományok doktora fokozatot. Sorra járta a legjelentősebb múzeumokat, hogy tájékozódjék az ottani művészettörténészek foglalkoztatottságáról, a gyűjteménygyarapítás lehetőségeiről, a múzeumok változó szerepéről, együttes ülést tartott az MTA Építészettörténeti és -Elméleti Bizottságával a műemléki topográfia helyzetéről, az *Acta Historiae Artium* főszerkesztőváltásáról – hogy csak e néhány példával érzékeltessek a Bizottság tevékenységének karakterét.

A Művészettörténeti Bizottság tagjainak megválasztásánál 1993 és 2011 között az a gyakorlat érvényesült, hogy az MTA köztestületi tagságának művészettörténészei saját soraikból titkos levélsvavazással megválasztották a Bizottság tagjait, s a megalakult Bizottság, hogy a különböző intézmények és szakterületek arányos képviselését biztosítsa, meghívással tagjai közé választott további jeles szakembereket is. A Bizottságnak az akadémiai alapszabály előírása szerint a szakterület akadémikusai hivatalból tagjai. A tagválasztást 2008-ig a leköszönő Művészettörténeti Bizottság felkért tagjai bonyolították le, 2008-tól a bizottsági tagválasztás elektronikus szavazás formájában, az MTA központi szervezésében zajlott. 2011-től az MTA Tudományos Bizottságainak tagjai már csak a köztestületi tagok közül választhatók. Az akadémiai tudományos bizottságokban a tagság maga választja meg soraiból a Bizottság elnökét, alelnökét/alelnökeit és titkárát.

A Művészettörténeti Bizottság egyik fontos feladata kezdettől, hogy közreműködjön az akadémiai tudományos fokozatok, illetve cím (a művészettörténet tudomány kandidátusa és doktora, majd az MTA doktora) megszerzésének eljárásában, kezdetben a Tudományos Minősítő Bizottság illetékes szakbizottságába delegált művészettörténészek révén, majd 1994-től, amikor az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya joga lett a javaslattevél, a Művészettörténeti Bizottságra a habitusvizsgálat és annak előterjesztése hárult. A művészettörténész pályázók disszertációjának befogadásáról és a bíráló bizottság tagjainak összeállításáról a Művészettörténeti Bizottság készíti előterjesztést az Osztály számára.

1995-ben a Művészettörténeti Bizottság kezdeményezte egy Opus Mirabile elnevezésű művészettörténész díj alapítását az előző év legjelentősebb hazai, tudományos katalógussal kísért múzeumi kiállításai, valamint az abban az évben megjelent legkiválóbb művészettörténeti tanulmányok elismerésére. A díjat évenként a Tudományos Akadémia épületében, az Akadémiai Képtárban ünnepélyes keretben között adjuk át, alkalmat teremtve arra, hogy a Művészettörténeti Bizottság a művészettörténeti tudományos tevékenységről, annak aktuális feladatairól és eredményeiről véleményt nyilvánítson és értékelést adjon. Az Opus Mirabile díj kitüntetettjeinek névsorát és elismerésre méltó munkáik címét évenkénti bontásban lásd e folyóirat-számunkban.

Az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottsága feladatának s kötelességének tartja, hogy mint a művészettörténészek választott tudományos testülete, folyamatosan figyelemmel kísérje és megtárgyalja a művészettörténet művelését és intézményeinek tevékenységét, időről időre áttekintse a hazai művészettörténet-tudomány helyzetét, s esetenként szakmai állásfoglalást fogalmazzon meg a művészettörténész szakma egészét érintő kérdésekről. Az MTA Művészettörténeti Bizottsága a kezdetektől a Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) magyar nemzeti bizottságaként tevékenykedik, s a nemzetközi szervezetbe a magyar képviselőket a Művészettörténeti Bizottság tagjai közül delegáljuk (neveiket lásd a bizottsági taglista végén).

*Galavics Géza*

## Az MTA Művészettörténeti (Tudományos) Bizottság tagjai

### Az 1990. május–1993. május akadémiai választási ciklusban

1990 őszén a Bizottság az alábbi összetételben alakult újjá:

**Elnök:** Németh Lajos (haláláig, 1991. szeptember 4-ig), **Galavics Géza** (1991. szeptember 25-től), **titkár:** Sisa József; tagok: Entz Géza (haláláig, 1993. március 2-ig), Galavics Géza, Garas Klára, Gerszi Teréz, Horler Miklós, Keserü Katalin, Komárik Dénes, Kovács Péter, Lövei Pál, Mojzer



Miklós, Kovács Éva, Prokopp Mária, Rózsa György, Szabolcsi Hedvig, Szilágyi András, Szilágyi János György, Török Gyöngyi, Urbach Zsuzsa, Vayer Lajos. A Bizottság újjáalakulásáról és tevékenységéről részletesen lásd *Műemlékvédelem*, 1992. 2. 132–135 (Sisa József)

#### **Az 1993. május–1996. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Galavics Géza, titkár: Sisa József;** tagok: Beke László, Dávid Ferenc, Garas Klára, Gerszi Teréz, Jávor Anna, Komárik Dénes, Kovács Péter, Kovalovszky Márta, Lövei Pál, Marosi Ernő, Mojzer Miklós, Néray Katalin, Passuth Krisztina, Prokopp Mária, Rózsa György, Szilágyi András, Szilágyi János György, Urbach Zsuzsa, Vayer Lajos

#### **Az 1996. május–1999. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Galavics Géza, titkár: Sisa József;** tagok: Beke László, Buzási Enikő, Czére Andrea, Dávid Ferenc, Garas Klára, Gerszi Teréz, Jávor Anna, Kelényi György, Komárik Dénes, Kovács Péter, Kovalovszky Márta, Lövei Pál, Marosi Ernő, Mojzer Miklós, Néray Katalin, Passuth Krisztina, Rózsa György, Szilágyi András, Tímár Árpád, Urbach Zsuzsa, Vayer Lajos

#### **Az 1999. május–2002. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Komárik Dénes** (2002 februárjáig), **alelnökök: Galavics Géza** (2002 februárjától mb. elnök) **és Lövei Pál, titkár: Sisa József;** tagok: Beke László, Buzási Enikő, Czére Andrea, Dávid Ferenc, Ember Ildikó, Eörsi Anna, Farbaký Péter, Garas Klára, Gerszi Teréz, Jávor Anna, Kelényi György, Kovalovszky Márta, Marosi Ernő, Mikó Árpád, Néray Katalin, Passuth Krisztina, Prékopa Ágnes, Rózsa György, Szabó Júlia, Tímár Árpád, Urbach Zsuzsa, Vayer Lajos (†2001. március 31.)

#### **A 2002. május–2005. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Galavics Géza, alelnök: Lövei Pál, titkár: Farbaký Péter;** tagok: Beke László, Bibó István, Buzási Enikő, Czére Andrea, Dávid Ferenc, Eörsi Anna, Garas Klára, Gerszi Teréz, Jávor Anna, Kelényi György, Komárik Dénes, Kovalovszky Márta, Marosi Ernő, Mikó Árpád, Néray Katalin, Passuth Krisztina, Pataki Gábor, Prokopp Mária, Rózsa György, Sisa József, Szabó Júlia (†2004. május 30.), Szilágyi András, Tímár Árpád, Urbach Zsuzsa

#### **A 2005. május–2008. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Galavics Géza, alelnök: Lövei Pál, titkár: Farbaký Péter;** tagok: András Edit, Beke László, Czére Andrea, Dávid Ferenc, Eörsi Anna, Garas Klára, Gerszi Teréz, Jávor Anna, Kelényi György, Komárik Dénes, Kovalovszky Márta, Marosi Ernő, Mikó Árpád, Nagy Ildikó, Néray Katalin (†2007. szeptember 5.), Passuth Krisztina, Pataki Gábor, Sisa József, Szakács Béla Zsolt, Szilágyi András, Tímár Árpád, Zwickl András

#### **A 2008. május–2011. május akadémiai választási ciklusban**

**Elnök: Marosi Ernő, alelnökök: Jávor Anna, Galavics Géza, titkár: Szentesi Edit;** tagok: András Edit, Beke László, Bibó István, Bodnár Szilvia, Buzási Enikő, Czére Andrea, Dávid Ferenc, Eörsi Anna, Farbaký Péter, Garas Klára, Gergely Mariann, Gerszi Teréz, Kelényi György, Komárik Dénes, Kovács András, Kovalovszky Márta, Lövei Pál, Mikó Árpád, Nagy Ildikó, Papp Szilárd, Passuth Krisztina, Pataki Gábor, Prékopa Ágnes, Rényi András, Sisa József, Szakács Béla Zsolt, Szilágyi András, Takács Imre, Tímár Árpád, Zwickl András

**A 2011. május–2014. május akadémiai választási ciklusban** (a Bizottság 2012. január 27-én alakult meg)

**Elnök: Marosi Ernő, alelnökök: Galavics Géza, Jávor Anna, titkár: Szentesi Edit;** tagok: András Edit, Beke László, Bibó István, Bodnár Szilvia, Buzási Enikő, Czére Andrea, Farbaký Péter, Garas Klára, Gerszi Teréz, Gosztónyi Ferenc, Kelényi György, Komárik Dénes, Kovács András (külső tag), Lővei Pál, Mikó Árpád, Papp Szilárd, Passuth Krisztina, Prékopa Ágnes, Rényi András, Róka Enikő, Sisa József, Szakács Béla Zsolt, Takács Imre, Tímár Árpád, Zwickl András

**A Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) magyarországi képviselői**

Marosi Ernő (C.I.H.A. membre du Bureau 1989–1996)

Czére Andrea (C.I.H.A. membre suppléant 1996–2000, membre 2000–2004)

Beke László (C.I.H.A. membre suppléant 2000–2004, membre 2004–2008)

Lővei Pál C.I.H.A. membre suppléant 2004–2008, membre 2008–2012)

Sisa József (C.I.H.A. membre suppléant 2008–2012, membre 2012–2016)

Róka Enikő (C.I.H.A. membre suppléant 2012–2016)

**Az MTA Közgyűlésének művészettörténész doktor képviselői akadémiai választási ciklusonként**

Galavics Géza (1994–2000)

Prokopp Mária (2000–2003)

Lővei Pál (2003–2009)

Farbaky Péter (2009–2012)

Jávor Anna (2009–2014)

# Bibliográfia

## Magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációi 2009–2011

A magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációiról az MTA II. Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága kezdeményezésére a 2003-ban megjelent művekkel kezdve háromévenként készül(t) bibliográfia, hogy megkönnyítse a tájékozódást művészettörténet-írásunk legnehezebben áttekinthető teljesítményeiről. Az első összeállítást, amely a 2003 és 2005 között megjelent közlemények adatait tartalmazza, az *Ars Hungarica* 2007/1. száma közölte (letölthető a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet honlapjáról is); a 2006 és 2008 közötti publikációk bibliográfiája az *Ars Hungarica* 2011/1. számában jelent meg. Az alábbi jegyzék ezekhez is tartalmaz néhány kiegészítést.

Azok a kiadványok, amelyeknek több magyar szerzője van, rövidítve szerepelnek. Közülük a kiállítási katalógusokban található katalógustételeknek az egyes szerzőknél *csak a számát* adjuk meg, kivéve az Esterházy-gyűjtemény rajzaiból 2011-ben Jeruzsálemben rendezett kiállítás katalógusának esetét, mert abban a szöveges katalógustételek nincsenek számozva. Ez utóbbinál – mint a rövidítésjegyzékben nem szereplő kiállítási katalógusoknál mindenütt – a tétel *címét is* feltüntettük a bibliográfiában. Az elektronikus, illetve digitalizált kiadások közül csak a szabad hozzáférhetőségeket vettük föl.

### Rövidítések

#### AKL

*Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* München–Leipzig, K. G. Saur, Bd. 61–65, 2009; Berlin–New York, W. De Gruyter, Bd. 66–69, 2010; Bd. 70–71, 2011; Nachtrag Bd. 4, 2011.

#### *Amplius vetusta servare 2006*

*Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo Archivio Storico dei Restauratori europeo / First results of the European Project Historical Archive of European Conservator-Restorers.* Eds. Matteo PANZERI–Cinzia GIMONDI. Lurano–Saonara, Associazione Giovanni Secco Suardo–Il Prato, 2006.

#### *Esterházy Schlaininger Gespräche 2009*

*Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsband der 28. Schlaininger Gespräche 29. September–2. Oktober 2008.* Hg. Wolfgang GÜRTLER–Rudolf KROPF. Red. Martin KRENN. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abteilung 7–Landesmuseum, 2009. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 128.)

#### *Fsch B. Nagy Margit 2011*

*Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére.* Szerk. ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Maros Megyei Múzeum–Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011.

Fsch Kovács András 2011

*Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára.* Szerk. KOVÁCS Zsolt–SARKADI NAGY Emese–WEISZ Attila. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány, 2011.

ÖBL

*Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13, Lieferung 61, 2009; Bd. 13, Lieferung 62, 2010, lásd még [www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S)

Umetnost okrog 1400

*Umetnost okrog 1400. Globalni in regionalni pogledi / Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives. International colloquium under the auspices of the International Committee of the History of Art (CIHA). University Maribor, 10th–14th May 2011.* Eds. Marjeta CIGLENEČKI–Gorazd BENCE–Polona VIDMAR. Maribor, Universita v Mariboru / University of Maribor–Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo / Slovene Art History Society, 2011. [A konferencia programfüzete.]

Villa I Tatti 2011

*Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance* [Acts of the International Conference held at Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 6–8. June 2007]. Eds. Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milano, Officina Libraria, 2011. (Villa I Tatti, 27.)

\*

Cat. Barcelona 2009

*Princeses de terres llunyanes: Catalunya i Hongria a l'edat mitjana* (el catàleg mostra, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya). Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. [A Királylányok messzi földről. Magyarország és Katalónia a középkorban című kiállítási katalógus (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009) katalán nyelvű változata.]

Cat. Esterházy Jerusalem 2011

*The Prince and the Paper. Masterworks from the Esterházy Collection. Museum of Fine Arts, Budapest* (exhibition catalogue, The Israel Museum, Jerusalem). Exhibition curator Meira PERRY-LEHMAN. Jerusalem, 2011. [Angol és héber nyelven.]

Cat. Esterházy Paris 2011

*La Naissance du musée. Les Esterházy, princes collectionneurs* (catalogue de l'exposition, Pinacothèque de Paris). Ed. Marc RESTELLINI. Paris, 2011.

Kat. Moszkva 2010

*«От Рафаэля до Гойи». Шедевры из Музея изобразительных искусств, Будапешт* (Каталог выставки, Государственный Музей Изобразительных Искусств им. А. С. Пушкина Москва). Ред. Илдико ЕМБЕР. Москва, 2010.

Kat. Renesancia 2009

*Renesancia. Dejiny slovenského výtvarného umenia* (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria v Bratislave 2009–2010). Ed. Zuzana LUDIKOVÁ. Bratislava, 2009.

*Cat. Royal Academy 2010*

*Treasures from Budapest. European Masterpieces from Leonardo to Schiele* (exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London). Ed. David EKSERDJIAN. London, 2010.

*Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*

*Treasures of the Habsburg Monarchy. 140th Jubilee of the Friendship Treaty between Austria–Hungary and Japan* (exhibition catalogue, The National Art Center, Tokyo–Kyoto National Museum). Ed. Nobuyuki SENZOKU. Tokyo, 2009–2010.

### **Aczél Eszter Krisztina**

165. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 265–266.

### **Aknai Katalin**

Gyécsek, József. In: *AKL*. Bd. 66, 410.

Haász, Ágnes. In: *AKL*. Bd. 67, 59.

Halász (Hopp–Halász), Károly. In: *AKL*. Bd. 68, 129–130.

### **Alföldy Gábor**

Győry, Zsigmond. In: *AKL*. Bd. 66, 449.

Haday, Dániel. In: *AKL*. Bd. 67, 174.

Hein, János. In: *AKL*. Bd. 71, 180–181.

### **András Edit**

Do I Dream Freely or on Command? Imagined masculinity in Socialist Hungary. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009. 120–124.

Interviews with the researchers. Hungary: Edit András [interjú]. In: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009. 351–352.

Dog Eat Dog: Who is in Charge of Controlling Art in the Post-Socialist Condition?. *Third Text. Critical and Contemporary Art and Culture* (London), 23. 2009. 1. (January) 65–77.

A Painful Farewell to Modernism: Difficulties in the Period of Transition. In: *Gender Check: Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Erste Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 115–125. [Másodközlés; <sup>1</sup>1997.]

Gender Minefield: The Heritage of the Past. In: *Gender Check: Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Erste Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 179–183. [Másodközlés; <sup>1</sup>1999.]

Selected Bibliography. Hungary. In: *Gender Check: Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Erste Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 381–382.

Public monuments in changing societies. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* (Bratislava), 43. 2010. 1. 39–49.

Interview with Gábor Andrási. *ARTMargins online* (Chicago), 22 September 2010, lásd <http://artmargins.com/index.php/5-interviews/597-interview-with-gabor-andrasi-interview>

Die Nationalismusfrage ist unausweichlich zur künstlerischen Auseinandersetzung mit rechten Tendenzen in den ehemaligen Ostblockstaaten am Beispiel Ungarns. *Springerin* (Wien), 16. 2010. 3. 32–36.



- The Unavoidable Question of Nationalism. *Springer online* (Wien), 16. 2010. 3., lásd <http://www.springer.at/dyn/heft.php?id=64&pos=0&textid=0&lang=en>
- Lineaarse kunstiajaloo aeg on otsas. Ungari kunstiteoreetiku ja – ajaloolasega Edit Andrásiga vestleb Reet Varblane. [Reet Varblane interjúja András Edittel.] *SIRP. Eesti Kultuurleht* (Tallinn), 2010. május 28., 12–13.
- Tapestry from an art historian's point of view. A personal journey of discovery. *Textile Forum* (Hannover), 2010. 2. 24.
- (Turai Hedviggel együtt:) Meta-Manifesta. *IDEA. Artă + societate / arts + society* (Cluj), 2010. 36–37. 97–106., lásd még [http://idea.ro/revista/pdf/IDEA36\\_37.pdf](http://idea.ro/revista/pdf/IDEA36_37.pdf)
- Positia fostului bloc estic în naile teorii critice și în practicile curatoriale recente / The ex-Eastern bloc's position in the new critical theorial practice. *IDEA. Artă + societate / arts + society* (Cluj), 2011. 40. 79–95., lásd még <http://idea.ro/revista/pdf/IDEA40.pdf>
- Wessen Nostalgie ist die Ostalgie? Eine Überblicksausstellung zur Kunst Osteuropas und der ehemaligen Sowjetrepubliken im New Museum, New York. *Springer* (Wien), 17. 2011. 4. 54–57.
- Nationalism claiming the public space. In: *Continental breakfast. Place of Encounter. Fifth CEI Venice Froum for Contemporary Art Curators*. Ed. Giuliana CARBI. Trieste, Trieste Contemporanea, 2011. 12–21.
- Călătorie îtrecut, în folosul prezentului. *Arta* (Bukarest), 2011. 2–3. 14–15.

### Andrási Gábor

- Csörgő Attila. In: *Les Promesses du Passé – The Promises of the Past 1950–2010. A discontinuous history of art in former Eastern Europe* (catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris). Paris, 2010. 61–62.
- Focus Issue Hungary. Interview with Gábor András (interviews Edit ANDRÁS). In: *ARTMargins online* (Chicago), 22 September 2010, lásd <http://artmargins.com/index.php/5-interviews/597-interview-with-gabor-andrasi-interview>

### Bakó Zsuzsanna

- 174., 180. és 210. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 268, 269, 276.

### Balla Gabriella

- La Manufacture de Herend / The Herend Manufactory. In: *La porcelaine de Herend / Herend Porcelain* (Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, Genève, 2008–2009). Ed. Roland BLAETTLER. Genève, Musées d'art et d'histoire, 2008. 7–27.

### Balogh Ilona

- The History of the Old Masters' Picture Gallery in the Museum of Fine Arts, Budapest. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 24–27.
- История Галереи старой живописи в Музее изобразительных искусств. In: *Kat. Moszkva 2010*. 9–14.
41. és 43. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 268–273, 278–283.

### Barkóczy István

- El „Maestro de El Espolio de Budapest”. Una mano identificada del círculo del Greco / The „Master of the Disrobing of Christ (El Espolio) of Budapest”. A member of Greco's circle identified. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 40. 2009. 63–68. [Megjelent 2011-ben.]

**Beke László**

- A few thoughts on the Möbius strip. Homage to Péter Gémes. In: *Symmetry: Culture and Science*, 19. 2008. 1. = special issue: *Symmetries of the Möbius strip*. Ed. György DARVAS. 13–15.
- Le rêve et l'inconscient en Hongrie: du symbolisme à l'École d'Europe. In: *Hypnos, images et inconscients en Europe (1900–1949)* (catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne Lille Métropole). Lille, 2009. 276–282.
- Elképzelés* című gyűjtemény/dokumentáció, részben kiállítva: *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60-er–80er Südamerika / Europa. / Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s–80s South America / Europe* (Ausstellungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart). Hg. / ed. Hans D. CHRIST–Iris DRESSLER. Ostfildern, Hatje Cantz–Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2009 [2010]. 138–139.
- Duchamps Rezeption in Ungarn – ein Erfahrungsbericht / Marcel Duchamp's Reception in Hungary: A Personal Report. In: *Impuls Marcel Duchamp / Where Do We Go From Here?* Hg. / ed. Antonia NAPP–Kornelia RÖDER. Ostfildern, Hatje Cantz, 2011. (Poesis. Schriftenreihe des Duchamp-Forschungszentrums am Staatlichen Museum Schwerin.) 110–127, Abb. 23–31. [A Schwerinben 2009. januárban rendezett szimpozion anyaga.]
- The 20th anniversary of the International Cultural Centre in Kraków. In: *Sketches and essays to mark twenty years of the International Cultural Centre*. Ed. Jessica TAYLOR-KUCIA. Cracow, International Cultural Centre, 2011. 484–496.
- Dwudzieste urodziny MCK w Krakowie. In: *Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego Centrum Kultury*. Red. Teresa LESNIAK–Malgorzata POZDZIK. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 2011. 500–513.
- Polish–Hungarian parallels / Polsko–Węgierske parallele. In: *Happening against communism by the Orange Alternative / Pomaranczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, Redakcja. Eds. Barbara GÓRSKA–Benjamin KOSCHALKA. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury / International Cultural Centre, 2011. 146–157.
- Sztuka: czy Europa Środkowa istnieje? Z profesorami László Bekem i Piotrem Piotrowskim rozmawia Katarzyna Jagodzinska. / Art: does Central Europe exist? Professors László Beke and Piotr Piotrowski talks to Katarzyna Jagodzinska. In: *Herito* (Kraków), 2011. 4. 78–93.
- Gábor Bódy, Netzwerker. In: *Der Stand der Bilder. Die Medienpioniere Zbigniew Rybczynski und Gábor Bódy* (Eine Publikation der Akademie der Künste, Berlin, des Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und des Polnischen Instituts Berlin). Hg. Siegfried ZIELINSKI–Peter WEIBEL. Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2011. 56–65.
- Gábor Bódy, Networker. In: *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy* (A publication of the Akademie der Künste, Berlin, the Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe and the Polnisches Institut Berlin.) Eds. Siegfried ZIELINSKI–Peter WEIBEL. Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 56–64.
- 1400 – 600 Years On. In: *Umetnost okrog 1400*. 48.

**Bellák Gábor**

- 175., 181. és 209. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 268, 269, 276.

**Benedek Katalin**

- Poesia di luci nata da colori italiani. József Pituk e il sentimento della vita all'italiana. *Rivista di Studi Ungheresi* (Roma), 10. 2011. 132–135.

**Berecz Ágnes**

Between Women. Women Artists and Feminist Discourses in Hungary in the 1990s. In: *Gender Check: Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Ed. Bojana PEJIĆ. Wien, Erste Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig–Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 331–340.

**Bibó István**

Egy sajátos késő barokk építészeti emlékcsoport az Alföldön és a Partiumban. In: *Fsch B. Nagy Margit* 2011. 197–204.

**Bicskei Éva**

Grimm, Alajos (Lajos). In: *AKL*. Bd. 62, 261–262.

(Mendöl Zsuzsával együtt.) Grimm, Rezső (Rudolf). In: *AKL*. Bd. 62, 281–282.

(Kincses Károllyal együtt.) Gschwindt, Róbert János. In: *AKL*. Bd. 64, 34–35.

Gyertyánffy, Berta. In: *AKL*. Bd. 66, 417–418.

Heinrich, Thugut (Bonifazius). In: *AKL*. Bd. 71, 220–221.

**Bizzerné Pattantyús Manga, lásd Pattantyús Manga****Boda Zsuzsanna**

142. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy* 2010. 260.

**Bodnár Szilvia**

Volrábová, Alena: Německá kresba 1540–1650: umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem / Die Deutsche Zeichnung 1540–1650: Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock. Národní Galerie v Praze, 2007 [könyvrecenzió]. *Umění* (Praha), 57. 2009. 3. 288–289.

An Early Forgery of the Buxheim St Christopher. *Print Quarterly*, 28. 2011. 3. 242–244.

17., 18., 29., 30., 31., 61., 62.1–2 és 91. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy* 2010. 230, 230–231, 233, 233–234, 234, z 241, 241, 248.

Workshop of Albrecht Dürer: Study sheet; Albrecht Dürer: Samson and the Lion; Lucas Cranach the Elder: Tournament; Augustin Hirschvogel: Fishing Party; Hans Hoffmann: A Ninety-three-Years-Old Man. In: *Cat. Esterházy Jerusalem* 2011. 72 [héberül: 25]; 71 [27]; 71–70 [29]; 70–69 [30–31]; 69–68 [25].

**Bodor Kata**

219., 220. és 221. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy* 2010. 278–279, 279, 279.

**Boreczky Anna**

Vienna 1413. The Making of the Budapest Concordantiae caritatis. In: *Umetnost okrog* 1400. 40.

**Boros Judit**

A nagybányai művésztelep az alapítástól a világháborús évekig / Colonia artistică de la Baia Mare de la înființare până în anii de război / The Nagybánya Artists' Colony from its Inception to the End of World War I. In: *Nagybánya képekben / Imagini din Baia Mare / Pictures of Baia Mare*. Szerk. Szűcs György. Nagybánya / Baia Mare, magánkiadás (Blaskó István), 2009. 6–11.

213. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy* 2010. 277.

**Buzás Gergely**

The Royal Palace in Visegrád and the Beginnings of Renaissance Architecture in Hungary. In: *Villa I Tatti 2011*. 369–407.

**Buzási Enikő**

Ádám Mányoki: Selbstbildnis = 46. sz. katalógustétel. In: Harald MARX: *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden in 18. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). Dresden, 2009. 217.

Justus Sustermans et son atelier: Ferdinand III en roi de Hongrie, 1626 = katalógustétel sz. nélkül. In: „*Plus vrai que nature*”. Robert Campin et le portrait „*flamand*” (catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tournai). Tournai, 2009. 13–15.

Storno, Ferenc d. Á., Storno, Ferenc d. I., Storno, Ferenc Kálmán. In: *ÖBL*. Bd. 13, Lief. 61, 330–331. 143. és 149. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 260, 261–262.

Strobenz, Frigyes. In: *ÖBL*. Bd. 13, Lief. 62, 413.

Guttman, Alexander Gottlieb. In: *AKL*. Bd. 66, 303.

Hadik, Johann Baptist (János) in *AKL*. Bd. 67, 196.

Kakas István és felesége portréi: Adalék a 16–17. századi portré-mecenatúra történetéhez. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011*. 29–55.

**Czérea Andrea**

58., 77., 78., 82., 83., 107., 115., 116., 135., 137., 138., 155.1–2 és 166. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 240, 245, 246, 252, 253–254, 254, 258, 259, 259, 263, 266.

Pietro Faccini: Picture Sellers; Carlo Maratta: Moses Defending the Daughters of Jethro; Giovanni Battista Piranesi: Gigantic Gate, from the series “*Carceri d'invenzione*”; Nicolas Poussin: Allegory of the Futility of Human Life. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 74 [héberül: 19]; 73 [21]; 73–72 [23]; 63 [48–49].

**Csikós Veronika**

Styling the Dead. Tradition(s) of Making the Pontifical Tombstone in Angevin Hungary. *IKON* (Rijeka), 4. 2011. 303–312.

Founded in Crisis, Commissioner Ambition and Architectural Modernity at the Holy Trinity Chapel of Győr. In: *Umetnost okrog 1400*. 31.

**Dávid Ferenc**

Der Baumeister von Eszterháza – Johann Ferdinand Mödlhammer (1714–1778). In: *Esterházy Schlaininger Gespräche 2009*. 429–452.

**Deklava Lilla, lásd Farbakyné Deklava Lilla****Dobos Zsuzsa**

33., 34. és 35. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 78–81.

4., 11., 44., 48. és 54. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 22–23, 36–37, 102–103, 110–111, 122–123.

12. és 15. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 114–117, 130–133.

**Dragon Zoltán**

Las 15 pinturas de Károly Markó en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, Universidad Nacional Autónoma), 29. 2007. 90. 189–226., lásd még <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2228/2186>

Károly Markó und sein Prager Gemälde. *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 18–19. 2008–2009. 60–66.

**Ébli Gábor**

Maria Chilf. In: *Zeitgenössische Kunst aus Mitteleuropa, Zyklus 4.0* (Ausstellungskatalog, Stift Lilienfeld). Ed. Carl AIGNER–Peter FÜRST. Stift Lilienfeld, 2009. 12.

Anett Hámori. In: *Essl Art Award CEE 2011 – Young art from Bulgaria, Croatia, Czech Republic, Hungary, Romania, Slovakia, Slovenia* (exhibition catalogue, Sammlung Essl, Klosterneuburg). Eds. Silvia KÖPF–Johanna LANGFELDER, Klosterneuburg, 2011. 104–105.

Dvajset let za sodobno umetnost in proti njej. In: *Likovne besede. Revija za likovno umetnost* (Ljubljana), 91. 2010. Poletje. 12–23. [„Twenty Years For and Against. Contemporary Art in East European Museums Since the Fall of the Wall“; Slovene translation of lecture given in English in Bratislava in 2009.]

**Ecsedy Anna**

162. és 163. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 265, 265.

Johann Elias Ridinger: Stag Hunt. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 68–67 [héberül: 36–37].

**Eisler János**

Canova, Ferenczy, Kazinczy contributo alla prima recensione in Ungheria della scultura neoclassica.

In: *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese nell'Ottocento dal Neoclassicismo alle Avanguardie. Atti del XI Convegno italo-ungherese promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Ungherese delle Scienze, organizzato dall'Accademia d'Ungheria in Roma e dall'Università degli Studi di Roma, La Sapienza, Roma, 23–26 settembre 2009*. A cura di Beatrice ALFONZETTI–Péter SÁRKÖZY. Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2011. (Rivista di Studi Ungheresi – Supplemento, 10.) 247–261.

**Ember Ildikó**

60., 63., 55. és 65. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 116–117, 120–121.

A katalógus szerkesztése és az 5., 6., 12., 23., 28., 40., 50. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 24–25, 26–27, 38–39, 60–61, 70–71, 94–95, 114–115.

Jan Miense Molenaer: Die Verleugnung Petri = 128. sz. katalógustétel. In: *Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst* (Ausstellungskatalog, Draiflessen Collection, Mettingen, 2010–2011). Ed. Alexandra DERN–Ursula HÄRTING, Mettingen, 2010. 280–283.

29., 33., 36., 37., 38. és 39. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 210–213, 226–231, 240–245, 246–251, 252–257, 258–263.

*Dutch and Flemish Still Lifes, 1600–1800 / Holland és flamand 17–18. századi csendéletek* (Szépművészeti Múzeum, Budapest, Old Masters' Gallery catalogues, 2). Leiden, Primavera Press–Budapest, Szépművészeti Múzeum, [2011].

**Faludy Judit**

La collection psychiatrique de l'Académie hongroise des Sciences. In: *Art brut: une avant-garde en moins?*. Éd. Savine FAUPIN–Christophe BOULANGER. Paris, L'Improviste, 2011. 125–137.



**Farbaky Péter**

(Louis A. Waldmannal együtt:) Introduction. In: *Villa I Tatti 2011*. xxiii–xli.

Recent Research on Early Renaissance Art in Hungary. In: *Villa I Tatti 2011*. 73–93.

Florence and/or Rome? The Origins of Early Renaissance Architecture in Hungary. In: *Villa I Tatti 2011*. 345–367.

**Farbakyné Deklava Lilla**

(Pattantyús Mangával, Sárossy Péterrel és Serfőző Szabolccsal együtt:) Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the history of conservation in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 75–79.

Illés, János. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 220–229.

**Fehér Ildikó**

Károly Pulszky and the Florentine acquisitions for the Szépművészeti Múzeum in Budapest between 1893 and 1895. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54. 2010–2012. 2. 319–364.

Three 15th century murals from the area of Foligno in Budapest. *Arte Cristiana* (Milano), 99. 2011. 865. 271–280.

**Ferkai András**

Is Life a form of Art? Remarks on the mentality of two Central-European architects. *Cahiers d'Études Hongroises* (Paris), 12. 2005. 1. 24–28., lásd még [http://epa.oszk.hu/02400/02413/00012/pdf/EPA02413\\_CahiersDetudesHongroises\\_12\\_2004-2005\\_007-075.pdf](http://epa.oszk.hu/02400/02413/00012/pdf/EPA02413_CahiersDetudesHongroises_12_2004-2005_007-075.pdf)

Modernity of Modern Imagery: Reception of the Szent István Park Apartment Complex in Budapest. In: *Image, Use and Heritage: the Reception of Architecture of the Modern Movement: Conference Proceedings. The Seventh DOCOMOMO Conference Paris, 12–16 September 2002*. Éd. Fabienne CHEVALLIER–Jean-Yves ANDRIEUX. Saint-Étienne, 2005. (Publications de l'Université de Saint-Étienne.) 145–148.

National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest. *Hungarian Studies* (Hankuk, Korea), 24. 2010. 2. 181–188.

**Forgács Éva**

In the Vacuum of Exile. In: *Twentieth-Century Writers in Exile from East-Central Europe*. Ed. Janos NEUBAUER. Berlin, De Gruyter, 2009. 109–122.

Des mots et des arts. Y a-t-il une terminologie adéquate pour l'art de "l'autre Europe"? *Ligeia. Dossier sur l'Art* (Paris), 22. 2009. 93–96. (Juillet–décembre.) 54–59.

Piotr Piotrowski: In the Shadow of Yalta. Art and the Avant Garde in Eastern Europe 1945–1989, London, 2009. [könyvrecenzió]. *ARTMargins online* (Chicago), 2 September 2009, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/4-books/505-piotr-piotrowski-qin-the-shadow-of-yaltaq-book-review>

Between the Town and the Gown. On Hannes Meyer's Dismissal from the Bauhaus. *Journal of Design History* (Oxford), 23. 2010. 3. (September.) 265–274.

„Bauhaus Construct”. Fashioning Identity, Discourse and Modernism. Eds. Robin Schuldenfrei–Jeffrey Saletnik, London–New York, 2009. [könyvrecenzió]. *Design Issues* (Chicago), 27. 2011. 1. (Winter.) 93–97.

„Everyone is Talented”. László Moholy-Nagy's Synthesis of Reform Pedagogy and Utopian Modernism. *Hungarian Studies Review* (Kingston, Canada), 37. 2010. 1–2. = special issue: Proceed-

- ings of the symposium „László Moholy-Nagy: Translating Utopia Into Action,” held in John M. Clayton Hall at the University of Delaware, 20 October 1995. Guest eds. Oliver A. I. BOTAR–Hattula MOHOLY-NAGY. 61–70., , lásd még [http://epa.oszk.hu/00000/00010/00044/pdf/HSR\\_2010\\_1-2\\_061-070.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00010/00044/pdf/HSR_2010_1-2_061-070.pdf)
- Bauhaus 1919–1933. Workshops for Modernity. Museum of Modern Art New York [kiállítás-ismertetés]. *X-Tra. Contemporary Art Quaterly* (Los Angeles), 12. 2010. 4. (Summer.) 53–58., lásd még <http://x-traonline.org/article/bauhaus-1919-1933-workshops-of-modernity/>
- „Today is a Beautiful Day”. The ‘New Sensibility’ or ‘New Subjectivism’ in the Hungarian Post-Avant-Garde of the 1980s. *Umění* (Praha), 59. 2011. 3–4. 274–284.
- Competing Narratives. Art Criticism and Art History of Modernist and Contemporary Hungarian Art of the 1960s. *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts* (New York), 11. 2011. 2. (May.) 124–132.
- The Lure of the Classic [könyvrecenzió: Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s. Ed. Irena Kossowska, Warsaw, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2010]. *Herito* (Kraków), 5. 2011. 142–147.

### Földi Eszter

- Deux “monstres de génies”: Zichy et Doré. In: *Mihály Zichy – Gustave Doré. Deux “monstres de génies”* (catalogue d’exposition, Musée Félicien Rops à Namur). Éd. Véronique CARPIAUX–Eszter FÖLDI–Enikő RÓKA. Paris, Somogy éditions d’Art, 2009. 57–92.

### Galavics Géza

- Humanistický portrét. In: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom* (Dejiny slovenského výtvarného umenia). Ed. Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenská národná galéria–Slovart, 2009 [2010]. 80–92.
- Portrét Mikuláša Oláha. In: *Renesancia* i. m. 890.
- Portrét Antona Vrančiča. In: *Renesancia* i. m. 891.
- Erb Štefana Radéczyho. In: *Renesancia* i. m. 892–893.
- Portrét Štefana Fejérkövyho. In: *Renesancia* i. m. 893–894.
- Portrét Mikuláša Istvánffyho. In: *Renesancia* i. m. 894.
- Portrét Zachariáša Mossóczyho. In: *Renesancia* i. m. 895–896.
- Záhrade v Hodkovciach a rodina Csáky. In: *Ján Rombauer (1782–1849) Levoča – Petrohrad – Prešov* (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria v Bratislave). Ed. Katarína BEŇOVÁ, Bratislava, 2010. 39–52.

### Gálos Miklós

- 36., 40. és 41. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 84, 88–90.
- 2., 17. és 21. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 18–19, 48–49, 56–57.
45. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 290–293.

### Garas Klára

- (Nyerges Évával együtt:) Baron Wiser’s picture gallery. *The Burlington Magazine*, 151. 2009. 1278. (September.) 584–594.

### Gellér Katalin

- Gulácsy, Lajos. In: *AKL*. Bd. 65, 408–411.

**Gergely Mariann**

189. és 207. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 271, 275–276.

**Gerszi Teréz**

A Jointly Executed Work by Pieter de Jode I. and Jan Brueghel I. *Master Drawings* (New York), 47. 2009. 4. (Winter.) 468–473.

Pieter de Witte: Female Head-Study. In: *Mélange pour Marie*. Paris, 2009. 26–27.

63.1–2, 71., 109., 110., 111., 112., 113., 114., 120., 121., 123. és 124. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 241–242, 243–244, 252, 252–253, 255, 255–256, 256.

Connections between Three Triumphs of the Church by Hans Speckaert (c. 1540–1577). In: *Liber Amicorum Dorine van Sasse van Ysselt. Collegiale bijdragen over taken- en prentenkunst*. Den Haag, RDK, 2011. 9–18.

Hans (Jan) Speckaert: Abraham and Isaac; Hendrik Avercamp: River Landscape with a Ferry; Ferdinand Bol: The Angel Appearing to Manoah and his Wife; Rembrandt Harmensz. van Rijn: Jacob Caressing Benjamin; Attributed to the Barend Fabritius: Susanna and the Elders. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 69 [héberül: 33]; 67–66 [38–39]; 66–65 [41]; 65–64 [43]; 65–64 [45].

**Geskó Judit**

185., 194., 195., 196., 208., 214. és 217. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 270, 272, 272–273, 273, 276, 277, 278.

**Gombosi Beatrix**

(Lövei Pállal együtt:) Identifying the Picture of the Donator in St Martin's Parish Church of Mártonhely from the Workshop of Johannes Aquila. In: *Umetnost okrog 1400*. 32–33.

**Gonda Zsuzsa**

Canova e la sua accoglienza in Ungheria nella prima metà dell'Ottocento. In: *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, 2. VII settimana di studi Canoviani* (Studi, 7). Atti a cura di Giuliana ERICANI–Fernando MAZZOCCA. Bassano del Grappa, Città di Bassano del Grappa–Assessorato alla Cultura e alle Attività Museali, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo–Padova, Grafiche Turato, 2009. 113–129. [A 2005 októberében rendezett konferencia aktája.]

164., 170., 171., 179., 182., 183., 200., 201. és 202. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 265, 267, 267, 269, 269, 269–270, 274, 274, 274.

Nikolaus Esterházy's Collection of Prints and Drawings. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 81–78, [és héberül:] 8–10.

**Gosztola Annamária**

Schönfelds erste Jahre in Deutschland. In: *Johann Heinrich Schönfeld. Welt der Götter, Heligen und Heldenmythen* (Ausstellungskatalog, Zeppelin Museum Friedrichshafen, 2009–2010). Hg. Ursula ZELLER–Maren WAIKE–Hans-Martin KAULBACH. Köln, DuMont, 2009. 24–29.

56. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo-Kyoto 2009–2010*. 110.

Antoon van Dyck: Der Evangelist Johannes = 110. sz. katalógustétel. In: *Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst* (Ausstellungskatalog, Draiflessen Collection, Mettingen, 2010–2011). Ed. Alexandra DERN–Ursula HÄRTING. Mettingen, 2010. 242–245.

1., 7., 16., 18., 24., 26., 27., 35., 38., 39., 45. és 46. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 16–18, 28–29, 46–47, 50–51, 62–63, 66–67, 68–69, 84–85, 90–91, 92–93, 104–105, 106–107.

35., 44., 46., 47., 48. és 49. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 236–239, 284–287, 294–299, 300–303, 304–307, 308–311.

### Gödölle Mátyás

II.1.3, II.1.4, II.1.9, II.1.18, II.1.19, II.1.23 (Zuzana Ludikovával), II.1.25, II.1.26, II.1.30, II.1.33, II.1.36, II.1.37, III.1.5, III.1.6, III.2.7, III.3.7, III.3.8–9, III.4.10 és III.4.11. sz. katalógustétel. In: *Kat. Renesancia 2009*. 36–37, 37, 39, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 97, 97–98, 101, 104–105; 105, 111.

Elisabetha Báthory = 3.23 sz. katalógustétel. In: *Dracula. Voievod și vampir* (kiállítási katalógus, Muzeul Național de Artă al României, București). Red. Margot RAUCH. București, 2010. 180–182.

### Granasztóiné Györffy Katalin

Griming, Simon. In: *AKL*. Bd. 62, 261.

Gross, Paul. In: *AKL*. Bd. 63, 130–131.

Hartman, Joseph. In: *AKL*. Bd. 69, 484.

Hebenstreit, Joseph (József). In: *AKL*. Bd. 70, 469.

### Hadik András

Виллы с художественными мастерскими в Будапеште рубежа веков. In: *Художественные центры Австро-Венгрии 1867–1918*. Ред. Н. М. ВАГАПОВА–В. Н. ЕГОРОВА–Л. И. ТАНАНАЕВА. Санкт-Петербург, Государственный Иститут Искусствознания, 2009. 230–257.

### Havasi Krisztina

La catedral d'Eger, dedicada a sant Joan Evangelista, lloc de sepultura del rei Emeric. In: *Cat. Barcelona, 2009*. 272–273.

El palau reial d'Óbuda al segle XIII. In: *Cat. Barcelona, 2009*. 274–277.

### Hessky Orsolya

200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München und die Kunst in Ostmitteleuropa 1850–1914. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 42. 2009. 2. 346–350.

### Hornyik Sándor

Gyarmathy, Tihamér. In: *AKL*. Bd. 66, 405–407.

Gyenis, Tibor. In: *AKL*. Bd. 66, 416–417.

Haász, István. In: *AKL*. Bd. 67, 59–61.

Halász, András. In: *AKL*. Bd. 68, 127–128.

Harasztý, István. In: *AKL*. Bd. 69, 268–269.

Havas, Bálint. In: *AKL*. Bd. 70, 260–262.

Háy, Ágnes. In: *AKL*. Bd. 69, 328–329.

Hegedűs, László 2. In: *AKL*. Bd. 71, 64–66.

Over the Counter. *Springerin* (Wien), 16. 2010. 3. 63–64.

Aesthetics and Politics: Critical Art in Hungary Today. *ARTMargins online* (Chicago), 5 December 2010, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/615-aesthetics-politics-critical-art-hungary-today-article>

### Jávör Anna

The Hungarian National Gallery. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 26–29.

**Jékely Zsombor**

Hungary and Nuremberg – Observations on Painting During the Rule of King Sigismund. In: *Umetnost okrog 1400*. 22.

**Jernyei Kiss János**

Die performative Kraft der Deckenmalerei. Religiöse Erfahrung und Bildrhetorik im Spätwerk von Maulbertsch. In: *Ceiling Painting around 1700. Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and North Italy = Acta historiae artis Slovenica* (Ljubjana), 16. 2011. 237–245.

**Junghaus Tímea**

*Paradise Lost: The First Roma Pavilion, 52. Biennale di Venezia*. Eds. Tímea JUNGHaus–Katalin SZÉKELY. München, Prestel, 2007.

Trans-national identity and national contexts European Cultural Foundation. In: *Managing Diversity? Art (and the Art of) Organisational Change*. Ed. European Cultural Foundation. Amsterdam, Mets & Schilt, 2008. 103–105.

The Establishment of the First Roma Pavilion at the 52nd Art Exhibition – La Biennale di Venezia. In: *Transkultura: Art and the fluid reality of the 21st century*. Eds. Anna SMOLAK–Magdalena UJMA. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 2008. 172–185.

The First Roma Pavilion. *CITY. Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* (Routledge), 14. 2010. 6. 689–692.

The Unpredictable European Outcast. In: *Vocabulary of Decoloniality*. Ed. Carolina AGREDO et al. Vienna, Loecker Erhard, 2011. 235–246.

János Balázs. Prymitywista, który kochał czytać. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), 2011. 1. 58–69., lásd még <http://www.dialog-pheniben.pl/wydania/b54cdb89cafe7.pdf>

[Szerző nélkül] Tamás Péli. Farbę miał we krwi. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), 2011. 2. 76–81., lásd még <http://www.dialog-pheniben.pl/wydania/9d53253548603.pdf>

Gabi Jimenez. Szaman cygańskiego voodoo. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), 2011. 3. 92–101., lásd még <http://www.dialog-pheniben.pl/wydania/fbe89f3f5b0ea.pdf>

Jednooka Omara. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), 2011. 4. 66–75., lásd még <http://www.dialog-pheniben.pl/wydania/dac7d89cd1b0d.pdf>

**Kárpáti Zoltán**

Girolamo Sellari called Girolamo da Carpi: Sheet of studies (recto and verso) 1533 = 63. sz. katalógustétel. In: *From Raphael to the Carracci: The Art of Papal Rome* (exhibition catalogue, National Gallery of Canada). Ed. David FRANKLIN. Ottawa, 2009. 239.

11., 12., 22., 27., 28., 54., 56., 57. és 85. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 229, 231–232, 233, 239, 240, 247.

Marcantonio Raimondi: The Massacre of the Innocents; Giorgio Ghisi: Allegory of the Life (The Dream of Raphael). In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 76 [héberül: 13]; 75–76 [17].

**Kelényi György**

Die Baugeschichte des Palais der Wiener Ungarischen Botschaft. In: *Das ungarische Botschaftsgebäude in Wien*. Red. Gábor UJVÁRY. Wien, Ungarns Botschaft, 2012, 119–139.

A bécsi Magyar Nagykövetség palotájának építéstörténete. In: *A bécsi magyar nagykövetségi épület*. Szerk. UJVÁRY Gábor. Bécs, Magyarország Nagykövetsége, 2012. 119–139.



**Kerny Terézia**

Ferenczy István nagyváradi szoborterve újabban előkerült dokumentumok tükrében. In: *Fsch B. Nagy Margit* 2011. 249–260.

**Keserü Katalin**

Ornament and function in unity. *Cahiers d'Études Hongroises* (Paris), 12. 2005. 1. 47–56., lásd még [http://epa.oszk.hu/02400/02413/00012/pdf/EPA02413\\_CahiersDetudesHongroises\\_12\\_2004-2005\\_007-075.pdf](http://epa.oszk.hu/02400/02413/00012/pdf/EPA02413_CahiersDetudesHongroises_12_2004-2005_007-075.pdf)

*Budapest, ville des artistes. Ateliers d'artiste, cafés, cinémas de Budapest au XX<sup>e</sup> siècle.* Paris, Institut Hongrois, 2006.

Workshop Élesd (Aleşd) – One transborder artistic initiative. In: *Art Workshop Élesd.* Brussels, EU-GROUND Ltd., 2006. 3–5.

If you could? 27 responses to the question: „If you could choose a woman artist whose work has changed your views of subjectivity and revealed new dimensions to what constitutes your feminist political and/or aesthetic agenda(s) who would it be?”. *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, 17. 2006. 49–59: 59.

A kortárs képzőművészet színterei. *Korunk* (Kolozsvár), 20. 2009. 9. (Szeptember.) 3–16.

La Colonia d'Artistes de Gödöllő / The Gödöllő Colony of Artists. *CoupDefouet* (Barcelona), 14. 2009. 16–21., lásd még [http://artnouveau.eu/upload/magazine\\_pdf/14\\_herstory.pdf](http://artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/14_herstory.pdf)

Ede Toroczkaí Wigand: Architect and Designer. *CoupDefouet* (Barcelona). 16. 2010. 34–39., lásd még [http://artnouveau.eu/upload/magazine\\_pdf/16\\_limelight.pdf](http://artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/16_limelight.pdf)

Fraternity: Re-shaping the Meaning of Concepts. In: *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond.* Eds. Christa-Maria LERM HAYES–Victoria WALTERS. Berlin, LIT, 2011. 65–79.

**Kiss Erika**

II.6.1, II.6.2, III.6.5, III.6.6, III.6.7 és III.6.8 sz. katalógustétel. In: *Kat. Renesancia* 2009. 74, 75, 124, 124–125, 125.

**Kiss Etele**

Les insignes del Regne d'Hongria a l'època de sant Esteve. In: *Cat. Barcelona* 2009. 122–123.

La Sacra Corona d'Hongria. In: *Cat. Barcelona* 2009. 120–121.

Lilienkrone = XI–15. sz. katalógustétel. In: *Der Naumburger Meister, Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausstellungskatalog, Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Naumburg). Hg. Hartmut KROHM–Holger KUNDE. Petersberg, Michael Imhof, 2011. 1026–1028. [A margitszietgeti koronáról.]

Kelih iz Torne. In: Barbara Celjska (1392–1451) (kiállítási katalógus, Pokrajinski Muzej, Celje). Red. Rolanda FUGGER GERMADNIK. Celje, 2010. 35.

**Kopócsy Anna**

Gruber, Anna. In: *AKL.* Bd. 63, 296.

Gyenes, Gitta. In: *AKL.* Bd. 66, 412–413.

**P. Kovács Klára**

Adatok a brassói Fellegvár építéstörténetéhez. *Fsch Kovács András* 2011. 97–113.

**Kumin Monika**

188., 190., 193., 206. és 216. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy* 2010. 271, 271, 272, 275, 278.

**G. Lászlai Judit**

Lokalforschungen in Eszterháza / Fertőd am Anfang des Jahrtausends. In: *Esterházy Schlaininger Gespräche 2009*. 317–348.

**Lővei Pál**

Über neu Entdeckte Fragmente der Anjou-Grabmäler in Székesfehérvár/Stuhlweissenburg. In: *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März–5. April 2008*. Eds. Markéta JAROŠOVÁ–Jiří KUTHAN–Stefan SCHOLZ. Praha, TOGGA, 2008. (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium, 8.) 585–600. [Megjelent 2009-ben.]

Routes and Meaning: The Use of Red Marble in Medieval Central Europe. In: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art (Comité International d'Histoire de l'Art, CIHA) The University of Melbourne, 13–18 January 2008*. Ed. Jaynie ANDERSON. Melbourne, The Miegunyah Press, 2009. 477–481.

Einige Ergebnisse des Forschungsprojektes „Katalog der Grabdenkmäler des mittelalterlichen Ungarn“. In: *Epigraphica & sepulcralia II. Sborník příspěvků ze zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR, v. v. i., v letech 2006–2007*. Ed. Jiří ROHÁČEK. Praha, Artefactum, 2009. 93–106.

El monument funerari de Margarida d'Árpád. In: *Cat. Barcelona 2009*. 336–340.

Zwischen Ablehnung und Anerkennung – denkmalpflegerische Probleme bei Bauten der sozialistischen Nachkriegszeit in Ungarn. In: *Zabytki drugiej połowy XX wieku – waloryzacja, ochrona, konserwacja / Das Erbe der Nachkriegszeit erhalten und erneuern – Denkmale der Moderne und Gegenmoderne / Architecture of the second half of the 20th century – studies and protection*. Ed. Bogusław SZMYGIN–Jörg HASPEL. Warszawa, ICOMOS Polska–Berlin, ICOMOS Deutschland, 2010. 161–168.

La présence d'un passé transculturel dans l'histoire de l'art de l'Europe centrale. *Diogenes. Revue internationale des sciences humaines* (Paris), 58. 231. 2010/3. 186–206. [Megjelent 2011-ben.]

The Presence of Cross-Cultural Pasts in the Art History of Central Europe. *Diogenes. A quarterly publication of the International Council for Philosophy and Human Sciences* (Paris), 58. 231. 2011/3. 139–153. [Megjelent 2012-ben.]

(Gombosi Beatrix-szal együtt:) Identifying the Picture of the Donator in St Martin's Parish Church of Mártonhely from the Workshop of Johannes Aquila. In: *Umetnost okrog 1400*. 32–33.

Bánffyjev nagrobnik iz Turnišča. In: *Reciklaža identitete. Dediščinske skupnosti in prostovoljstvo*. Ed. Gorazd BENČE. Turnišče, Mežnarski center Turnišče, 2011, lásd még <https://reciklazaidentitete.wordpress.com/tag/pal-lovei/>

**Marosi Ernő**

Die Hofkunst unter Sigismund von Luxemburg in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. In: *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*. Hg. Jiří FAJT–Andrea LANGER. Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2009. 44–51.

Ungarn und Passau zur Zeit von König Sigismund von Luxemburg und Erzbischof Georg von Hohenlohe von Gran. In: *Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007*. Hg. Michael HAUCK–Herbert W. WURSTER–Dietmar KLINGER. Passau, Verlag Passau, 2009. (Veröffentlichungen des Instituts für Kulturräumforschung Ostbairns und der Nachbarregionen der Universität Passau, 60.) 249–263.

Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn. In: *Čechy jsou plné kostelů / Boemia plena est ecclesiis. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc.* Ed. Milada STUDNIČKOVÁ. Praha, 2010. 152–162.

Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Louis le Grand de Hongrie. In: *La diplomatie des états Angevins aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque international de Szeged, Visegrád, Budapest, 13–16. septembre 2007.* Ed. Zoltán KORDÉ–István PETROVICS. Rome–Szeged, 2010. 187–196.

Erdélyi művészet: középkori és kora újkori struktúrák. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011.* 11–28.

Risorgimento e Rinascimento in Ungheria. In: *Villa I Tatti 2011.* 5–42.

### **Mecsi Beatrix**

Dokseong, Naban jonja or Pindola? The mysterious buddhist hermit in Korea's monasteries. *International Journal of Korean Studies*, 13. 2009. 355–363.

Dokseong: Korea's Mysterious Lonely Saint. In: *Mélanges offerts à Marc Orange et Alexandre Guillemoz.* Paris, Institut d'Études Coréennes, Collège de France, 2010. (Cahiers d'Études Coréennes, 8.) 357–365.

Bodhidharma in Contemporary South Korea: The Founder of Chan Buddhism from Sacral to Popular Culture. In: *Korean Affairs: a Contemporary View.* Eds. Geetha GOVINDASAMY–Park CHANG KYOO–Tan SOO KEE. Kuala Lumpur, Perpustakaan Negara Malaysia, 2010. 135–147.

Some Remarks on the Reception of Western Scientific Views in East Asian Art. In: *Symmetry: Art and Science.* Ed. Dénes NAGY–George LUGOSI. Melbourne, ISIS, 2010. 194–197.

### **Mélyi József**

Notes for a Budapest Museum Master Plan. *ARTMargins Online* (Chicago), 3 November 2010, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/606-notes-for-a-budapest-museum-master-plan>

La carte imaginée / The imagined map. In: *Société Réaliste: Empire, State, Building* (catalogue de l'exposition, Jeu de Paume, Paris; coédition Amsterdam). Amsterdam, Coédition Amsterdam–Paris, Éditions du Jeu de Paume–Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2011. 199–229.

Die Unendlichkeit im Profil. Gedanken zu Clock-work / The Infinite in Profile. About Clock-work. In: *Attila Csörgő* (Ausstellungskatalog, Wiener Secession). Wien, 2011. 11–23.

### **Mendöl Zsuzsa**

(Bicskei Évával együtt:) Grimm, Rezső (Rudolf). In: *AKL.* Bd. 62, 281–282.

Gyenis, Hans. In: *AKL.* Bd. 66, 415–416.

### **Mészáros N. Júlia**

Graumüller (Graumiller), Franz Anton. In: *AKL.* Bd. 61, 16.

### **Mikó Árpád**

La cultura del libro in Ungheria nel tardo Medioevo e nel Rinascimento. In: *Dante Alighieri Commedia. Budapest Biblioteca Universitaria Codex Italicus.* I: *Riproduzione fotografica*, II: *Studi e ricerche.* A cura di József PÁL–Gian Paolo MARCHI. Verona, Università degli Studi di Verona–Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2006. II. 15–24.

San Martino con due mendicanti. In: *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte.* A cura di Alessio GERETTI. Milano, Skira, 2006. 116–117.

Ippolito I d'Este e Beatrice d'Aragona a Esztergom. Una residenza all'italiana in Ungheria. In: *Delizie Estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*. A cura di Francesco CECCARELLI–Marco FOLIN. Firenze, Olschki, 2009. 295–304.

Úvod. In: *Kat. Renesancia 2009*. 10–11.

Cesta renesančného umenia z Talianska do Uhorského kráľovstva v dobe Materja Korvína a Jagelovcov. In: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Ed. Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenská národná galéria–Slovart, 2009 [2010]. (Dejiny slovenského výtvarného umenia.) 3–10.

(Juraj Žáryval együtt:) Kazateľnica. In: *Renesancia* i. m. 655–656.

(Norma Urbanovával együtt:) Bardejov, Radnica. In: *Renesancia* i. m. 704–706.

Kristus sa lúči so svojou matkou, Fragment epitafu z Nitry. In: *Renesancia* i. m. 767.

Beatrice d'Aragona e il Primo Rinascimento in Ungheria. In: *Villa I Tatti 2011*. 409–425.

### **Molnárné Aczél Eszter Krisztina, lásd Aczél Eszter Krisztina**

#### **Németh István**

3., 10., 22., 25., 41., 47., 57. és 59. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 20–21, 34–35, 58–59, 64–65, 96–97, 108–109, 128–129, 132–133.

28., 30., 31., 32., 34. és 42. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 204–209, 214–217, 218–221, 222–225, 232–235, 274–277.

#### **Nováky Ágnes**

Greff, Lajos. In: *AKL*. Bd. 61, 314.

Gregersen, Hugó. In: *AKL*. Bd. 61, 320–321.

Gregersen, Ragnhild. In: *AKL*. Bd. 61, 321–322.

Gregorius (G. pictor, [Gregor Moler]). In: *AKL*. Bd. 61, 363.

Greguss, György. In: *AKL*. Bd. 61, 388.

Greguss, Imre. In: *AKL*. Bd. 61, 388–389.

Greguss, János. In: *AKL*. Bd. 61, 389.

Gremperger, Ernő. In: *AKL*. Bd. 61, 446.

Grimm, Vince. In: *AKL*. Bd. 62, 284–285.

Gróf, József. In: *AKL*. Bd. 62, 494.

Gróf (Zentai Gróf), József. In: *AKL*. Bd. 62, 494–495.

Groitsch, A. Joseph. In: *AKL*. Bd. 62, 512.

Gross, Arnold. In: *AKL*. Bd. 63, 101.

Gross, Béla. In: *AKL*. Bd. 63, 102–103.

Grosschmidt-Róza, Antal. In: *AKL*. Bd. 63, 147.

Grossova, Erzsébet. In: *AKL*. Bd. 63, 214.

Gruber, Béla. In: *AKL*. Bd. 63, 296.

Grünwald, Hans und Matthaeus. In: *AKL*. Bd. 63, 412.

Grünwald, Klára. In: *AKL*. Bd. 63, 414.

Gulyás (Ny. Gulyás; Nyárády Gulyás), Jenő. In: *AKL*. Bd. 65, 459.

Gulyás, Sándor. In: *AKL*. Bd. 65, 462.

Gunda, Antal. In: *AKL*. Bd. 65, 496.

Gundel (Gundlin), Barbara. In: *AKL*. Bd. 65, 496.

Gundrich, Familie. In: *AKL*. Bd. 65, 513.

Gunscher, Károly. In: *AKL*. Bd. 65, 534.

- Gussich, Jenő. In: *AKL*. Bd. 66, 132.  
Guttman, Gyula. In: *AKL*. Bd. 66, 304–305.  
Guttman, Ignaz. In: *AKL*. Bd. 66, 305.  
Guzmics, Kálmán. In: *AKL*. Bd. 66, 372.  
Guzsik, Ödön. In: *AKL*. Bd. 66, 372–373.  
Gyárfás, Jenő. In: *AKL*. Bd. 66, 403–404.  
Gyenes, Lajos. In: *AKL*. Bd. 66, 413–414.  
Gyenes, Lajos Sándor. In: *AKL*. Bd. 66, 414.  
Gyenes, Tamás. In: *AKL*. Bd. 66, 414–415.  
Gyoroki, Pál. In: *AKL*. Bd. 66, 455.  
Gyöngyvirági, Eugénia. In: *AKL*. Bd. 66, 436.  
Györffy, Anna. In: *AKL*. Bd. 66, 436–437.  
Györffy, István. In: *AKL*. Bd. 66, 437–438.  
Györffy, K. József. In: *AKL*. Bd. 66, 443.  
Györgyi, Alajos. In: *AKL*. Bd. 66, 444.  
Győri, Dezső. In: *AKL*. Bd. 66, 446.  
Győri Gallyas, Frigyes. In: *AKL*. Bd. 66, 448.  
Györök, Leó. In: *AKL*. Bd. 66, 448–449.  
Gyulai, Líviusz. In: *AKL*. Bd. 66, 471.  
Gyulai, Sámuel. In: *AKL*. Bd. 66, 471.  
Gyulay, Dezső. In: *AKL*. Bd. 66, 473.  
Gyulay, László. In: *AKL*. Bd. 66, 473.  
Gyurkovics, Károly. In: *AKL*. Bd. 66, 478.  
Gyurkovits, Ferenc. In: *AKL*. Bd. 66, 478.  
Haan, Antal. In: *AKL*. Bd. 66, 519.  
Haba, Ferenc. In: *AKL*. Bd. 67, 64.  
Hailler, Daniel. In: *AKL*. Bd. 68, 26.  
Haiman, György. In: *AKL*. Bd. 68, 29–30.  
Halápy, Ede. In: *AKL*. Bd. 68, 119–120.  
Halápy, János. In: *AKL*. Bd. 68, 120.  
Halász-Hradil, Rezső. In: *AKL*. Bd. 68, 131.  
Halmágyi, István. In: *AKL*. Bd. 68, 332.  
Halmi (Hatsek), Artur Lajos. In: *AKL*. Bd. 68, 335–336.  
Handler, Familie. In: *AKL*. Bd. 69, 71–72.  
Haranghy, Jenő. In: *AKL*. Bd. 69, 262–263.  
Háry, Gyula. In: *AKL*. Bd. 70, 29–30.  
Hauszmann, Alajos. In: *AKL*. Bd. 70, 248–249.  
Háy, Károly László. In: *AKL*. Bd. 70, 330–331.  
Hegyi, György. In: *AKL*. Bd. 71, 97–98.  
Helbing, Ferenc. In: *AKL*. Bd. 71, 302–303.

### Nyerges Éva

- (Garas Klárával együtt.) Baron Wiser's picture gallery. *The Burlington Magazine*, 151. 2009. 1278. (September), 584–594.  
66., 67., 68., 69., 74. és 75. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 124–129, 136–139.  
8., 13., 37., 42., 49. és 60. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 30–31, 40–41, 88–89, 98–99, 112–113, 134–135.



16., 17., 18., 19., 20. és 21. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 136–139, 140–143, 144–149, 150–153, 154–159, 160–163.

Jusepe de Ribera: San Girolamo = 21. sz. katalógustétel. In: *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli, 1608–1624* (catalogo della mostra, Museo di Capodimonte, Napoli). Ed. Nicola SPINOSA. Napoli, 2011. 138–141.

### Orosz Márton

186., 187., 199., 215. és 218. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 270, 270–271, 273–274, 277–278, 278.

„The Hidden Network of the Avant-Garde”. Der farbige Werbefilm als eine zentraleuropäische Erfindung?. In: *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. Eds. Sascha BRU–Laurence NUIJS–Benedikt HJARTARSON–Peter NICHOLLS–Tania ØRUM–Hubert BERG. Berlin, De Gruyter, 2011. (European Avant-Garde and Modernism Studies 2.) 338–362.

Światło jako medium twórcze w sztuce György Kepesa. In: *The Pleasure of Light. György Kepes i Frank J. Malina na skrzyżowaniu sztuki i nauki* (kiállítási katalógus, Oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku). Eds. Nina CZEGLÉDY–Rona KOPECZKY. Warszawa, 2011. 34–89.

### Papp Gábor György

Vom Wettbewerbsprojekt für das Parlament in Budapest bis zum Theater- und Redoutengebäude in Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves, Igló). Führende Grundsätze in der Architektur von Koloman Gerster. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 42. 2009. 2. 331–345.

### Papp Júlia

Angaben zum Lebenslauf und zur Tätigkeit des Kupferstechers Johann Blaschke (1770–1833). *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 42. 2009. 2. 257–276.

Lebenslauf und Berufslaufbahn des Militäringenieurs Lajos Goró von Agyagfalva (1786–1843). *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 53. 2009. 77–93.

Relations among illustrators and publishers in Vienna on the turn of the 18th and 19th century mirrored in the works of Johann Blaschke (1770–1833). In: *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie*. Hg. Johannes FRIMMEL–Michael WÖGERBAUER. Wiesbaden, Harrasowitz, 2009. (Buchforschung, 5.) 189–200.

Artwork Photography in Hungary: The Early Years (1859–1885). *Visual Resources. An International Journal of Documentation* (Routledge), 25. 2009. 3. (September.) 193–238.

Der fotografierende Onkel und der Fotografien sammelnde Neffe. Angaben zur Albert Amadei-Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität. *Wiener Geschichtsblätter*, 64. 2009. 2. 12–28.

Reflexionen zur Ikonografie von Maria Theresia – im Spiegel der Wiener Biografiesammlungen um 1810. *Wiener Geschichtsblätter*, 65. 2010. 2. 91–104.

Adatok Goró Lajos (1786–1843) itáliai régészeti kutatásaihoz és erdélyi hadmérnöki tevékenységéhez. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011*. 235–248.

### Passuth Krisztina

László Moholy-Nagy and the International Avant-garde, *Hungarian Studies Review* (Kings-ton, Canada), 37. 2010. 1–2. = special issue: Proceedings of the symposium „László Moholy-Nagy: Translating Utopia Into Action,” held in John M. Clayton Hall at the University of Dela-

- ware, 20 October 1995. Guest eds. Oliver A. I. BOTAR–Hattula MOHOLY-NAGY. 21–27., lásd még [http://epa.oszk.hu/00000/00010/00044/pdf/HSR\\_2010\\_1-2\\_021-027.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00010/00044/pdf/HSR_2010_1-2_021-027.pdf) [Újraközlése: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, London, Thames and Hudson, 1985. 287–288-ról]
- Lajos Vajda in Europe. In: *Lajos Vajda touch of depths* (exhibition catalogue, Hungarian Culture of Brussels). Ed. György PETŐCZ. Brussels, 2009. 192–200.
- Gap in the Biography. In: *Lajos Vajda touch of depths* (exhibition catalogue, Hungarian Culture of Brussels). Ed. György PETŐCZ. Brussels, 2009. 202–217.
- L'Europe à Budapest. École Européenne (1945–1948). In: *École Européenne. L'art de la liberté, la liberté de l'art* (catalogue d'exposition, Institut Hongrois de Paris). Ed. Csaba VARGA. Paris, 2009. iv–ix.
- Modernisme – Activisme – Bauhaus. Tendances constructives dans l'art hongrois. In: *Modernisme – activisme – Bauhaus 1910–1930* (catalogue d'exposition, Institut Hongrois de Paris). Ed. Csaba VARGA. Paris, 2009. vi–vii.
- Kupka: l'homme et femme dans la quatrième dimension. In: *Hypnos. Images et inconscients en Europe (1900–1949)* (catalogue d'exposition, Musée d'Hospice Comtesse à Lille). Ed. Savine FAUPIN–Christophe BOULANGER–Nicolas SURLAPIERRE. Lille, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009. 62–75.
- Kupka fauve, *Ligeia. Dossier sur l'Art* (Paris), 22. 2009. 93–96. (Juillet–décembre.) 143–149.
- The Presence of Hungarian Avant-Garde in Paris from the Beginning of the 20th Century to 1945. In: *Hungarian Avant-Garde* (exhibition catalogue, Gallery Minotaure, Tel-Aviv–Paris). Eds. Yaron LAVITZ–Benoit SAPIRO, 2009. 66–62.
- De Stijl and the East-West Avant-garde: Magazines and Formation of the International Networks. In: *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a new world* (exhibition catalogue, Tate Modern, London). Eds. Gladys FABRE–Doris WINTGENS HÖTTE. London, Tate Publishing, 2009–2010. 20–27.
- Étienne Beothy. *Le sculpteur de la Série d'or*. Paris, Galerie le Minotaure–Budapest, Enciklopédia, 2011.
- Laszlo Moholy-Nagy, the Painter: The Formative Years. In: *Moholy-Nagy in Motion* (exhibition catalogue, The Museum of Modern Art Kamakura and Hayama). Ed. Iguchi TOSHINO. 2011. 253–259. [Angol és japán nyelven.]

### Pattantyús Manga

- (Farbakyné Deklava Lillával, Sárossy Péterrel és Serfőző Szabolccsal együtt:) Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the history of conservation in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 75–79.
- Gróh, István. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 171–179.
3. és 8. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 227, 228.

### Paternák Miklós

- The Perspectives of Ivan Ladislav Galeta, *Fair*. *Zeitung für Kunst und Ästhetik* (Berlin–Wien), 1. 2009. 4. 15.
- La edad heroica de la gran ilusión. In: *Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Nekes* (catálogo de exposición, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [CAAC], Sevilla). Köln, DuMont Buchverlag GmbH & Co.KG–Sevilla, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2009. 215–221. [A német nyelvű változatot lásd a 2005–2008-as bibliográfiában: *Blickmaschinen*. ...]
- Eike: Cube. In: *Nam June Paik Award 2010*. Düsseldorf: Stiftung Museum Kunst Palast Düsseldorf, 2010. 47–51.

- The Catharsis of *Eureka!*. In: *Attila Csörgő: Archimedean Point* (exhibition catalogue, Galerija Gregor Podnar, Ljubljana). Eds. Gregor PODNAR–Kati SIMON. Ljubljana, Gurgur Editions–Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2010. 80–85.
- Tropy w węgierskiej sztuce mediów / Traces in Hungarian Media Art. In: *III Warszawskie Biennale Sztuki Mediów 2010 / 3rd Warsaw Media Biennale 2010*. Warszawa, WBSM, 19–26.
- (Szőke Annamáriával együtt:) Das Morgen ist Beweis! / Tomorrow is Evidence! [Einführung zu der ungarischen Sektion / Introduction to the Hungarian Section]. In: *Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60-er–80er Südamerika / Europa. / Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s–80s South America / Europe* (Ausstellungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart). Hg. / ed. Hans D. CHRIST–Iris DRESSLER. Ostfildern, Hatje Cantz–Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2009 [2010]. 123–124, 131–133.
- Bild, Sehen und Bedeutungszuordnung im Werk von Gábor Bódy. In: *Der Stand der Bilder. Die Medienpioniere Zbigniew Rybczynski und Gábor Bódy* (Eine Publikation der Akademie der Künste, Berlin, des ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und des Polnischen Instituts Berlin). Hg. Siegfried ZIELINSKI–Peter WEIBEL. Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2011. 66–71.
- Image, vision and the attribution of meaning in Gábor Bódy's oeuvre. In: *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gábor Bódy* (A publication of the Akademie der Künste, Berlin, the ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe and the Polnisches Institut Berlin). Eds. Siegfried ZIELINSKI–Peter WEIBEL. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 66–71.
- The Illusion of the Initiative. In: *GATE(WAY)S. Art and Networked Culture. Kunst und vernetzte Kultur* (exhibition catalogue, KUMU Art Museum Tallinn). Ed. Sabine HIMMELSBACH. Ostfildern, Hatje Cantz, 2011. 201–213.
- Polaroid. In: *Objects of Knowledge, of Art and of Friendship. A Small Technical Encyclopedia for Siegfried Zielinski*. Eds. David LINK–Nils RÖLLER. Leipzig, Institut für Buchkunst, 2011. 123–124.
- „Born/Natura”. A Picture in the Background of a Picture. In: *Variantology 5 – Neapolitan Affairs. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Eds. Siegfried ZIELINSKI–Eckhard FÜRLUS. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, 2011. 361–384.
- Hajnal Németh. In: *ILLUMInations. 54th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*. Venezia, Marsiglio Editori, 370.
- „We shall survive in the memory of others”– Vilém Flusser. DVD. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.
- Dóra Maurer. In: *Dóra Maurer Traces 1970–1980* (exhibition catalogue, Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Kraków). Kraków: Dominik Art Projects Foundation, 2011. 5–6.

### Plesznivy Edit

192. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 272.

### Pócs Dániel

- Codici a confronto. Le biblioteche di Mattia Corvino, Lorenzo il Magnifico e Federico da Montefeltro. In: *Annuario 2007–2008, 2008–2009*. Roma: Accademia d'Ungheria in Roma, Istituto Storico Fraknói, 2010. 335–344.
- White Marble Sculptures from the Buda Castle: Reconsidering Some Facts about an Antique Statue and a Fountain by Verrocchio. In: *Villa I Tatti 2011*. 553–608.

**Poszler Györgyi**

6., 19. és 20. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 228, 231.

**Potzner Barbara**

211. és 212. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 276–277, 277.

**Prajda Katalin**

Central European Visual Heritage and Florentine Masters in the Hungarian Kingdom During the Reign of Sigismund of Luxemburg. In: *Umetnost okrog 1400*. 30–31.

**Prékopa Ágnes**

Gyimóthy, György. In: *AKL*. Bd. 66, 423.

**Prokopp Mária**

(Méry Gáborral együtt:) *Középkori falképek a Szepességben*. Somorja, Méry Ratio, 2009.

Gli affreschi quattrocenteschi dello Studio del Primate del Regno d'Ungheria a Esztergom: Una nuova attribuzione. In: *Villa I Tatti 2011*. 293–315.

Neue Forschungen für die Fresken von Százd/Szazdice um 1370/80 im Königtum Ungarn. In: *Umetnost okrog 1400*. 35–36.

**Puskás Bernadett**

Марія Повчанська и чудотворни образи карпатського періоду. *Zachodnioukrajnska sztuka cerkiewna. Działa–tworcy–osrodki–techniki*. Red. J. GIEMZA, Lancut 2003, 253–271.

Греко-католики і їх церковне мистецтво в розсіянні – церква в Мако. In: *Історія релігій в Україні*. XVI, ред. В. ГАЮК, Львів, 2005, 719–725.

До питання іконографії святих та блаженних новітнього часу. Житійна ікона Блаженного Священномученика Теодора, єпископа мукачівського. In: *Історія релігій в Україні*. XVII, ред. В. ГАЮК, Львів, 2006. 624–632.

Mikrokozmosz byzantského chrámu v regióne Karpat. In: *Chrám v byzantskej tradícii z pohľadu architektonického, ikonografického, liturgického a teologického*. Ed. M. MOJZEŠ, Prešov, 2008, 143–160.

Замовники і меценати. In: *Історія релігій в Україні*. XX, ред. Я. ДАШКЕВИЧ, Львів, 2009. 582–587. Варианты иконографии Нерукотворного Образа и их значение в иконописи Карпатского региона, *Theologos*, 11 (2009/1), Prešov, 39–54.

Можливості репрезентації мукачівського єпископа кінця 18 ст. In: *Історія релігій в Україні*. XXII., ред. О. Киричук–М. Омельчук–І. Орлевич, Львів, 2010. 796–803.

Кам'яна архітектура XVIII століття в Мукачівській єпархії. In: *Východokresťanské sakrálne pamiatky v slovensko-poľsko-ukrajinskom pohraničí. Materiály medzinárodnej vedeckej konferencie*. Svidník, 19.–20. júna 2009. (Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku, 25) ed. Miroslav SOPOLIGA, Svidník: SNM–Múzeum ukrajinskej kultúry vo Svidníku–Spoločnosť priateľov Múzea ukrajinsko-rusínskej kultúry vo Svidníku, 2010. 181–191.

Zagadnienia sztuki XVIII stulecia mukaczewskiej diecezji grekokatolickiej. In: *Wielokulturowość na Sądecczyźnie. Materiały z sympozjum 25–27 listopada 2010 r. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu*. Red. Barbara SZAFRAN. Nowy Sącz, 2010. 73–88.

Gruntović, Teodor Simeonov. In: *AKL*. Bd. 63, 492–493.

**Radványi Orsolya**

14., 30., 31., 33., 56. és 58. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 42–43, 74–75, 76–77, 80–81, 126–127, 130–131.

Histoire des collections d'art des princes Esterházy. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 12–47.

22., 23., 24., 25., 26. és 27. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 166–171, 172–177, 178–183, 184–189, 190–195, 196–201.

**Raffay Endre**

*A kalocsai második székesegyház és faragványai. Tanulmányok az 1200 körüli évtizedek magyarországi művészetéről*. III. Újvidék, Fórum, 2010.

**Rákossy Anna**

Beiträge zur Entwicklung der Schatzkammer der Fürsten Esterházy im 18. Jahrhundert. In: *Esterházy Schlaininger Gespräche 2009*. 201–218.

**Ridovics Anna**

Country Clay Pipe Summary. Hungary (including former territories). *Journal of the Academie Internationale de la Pipe* (Liverpool), 2. 2009. 45–53. [Megjelent 2010-ben.]

(A folyóiratkötet szerkesztése Peter Davey-vel együtt:) *Journal of the Academie Internationale de la Pipe* (Liverpool), 3. 2009. 77–95. [Megjelent 2012-ben.]

Meerscham Pipes in Eighteenth- and Nineteenth-Century Hungary. *Journal of the Academie Internationale de la Pipe* (Liverpool), 3. 2009. 77–95. [Megjelent 2012-ben.]

(A folyóiratkötet szerkesztése Peter Davey-vel együtt:) *Journal of the Academie Internationale de la Pipe* (Liverpool), 4. 2010. [Megjelent 2012-ben.]

True or false in the Wake of a Legend: the so called 'Pipe of the first Meerscham Carver', Károly Kovács, in the Hungarian National Museum?. *Journal of the Academie Internationale de la Pipe* (Liverpool), 4. 2010. 71–81. [Megjelent 2012-ben.]

Umeleckohistorický a archeometrický výskum habánskej keramiky vstátnnych a súkromných zbierkach v Maďarsku. In: *Habani a habánska keramika. Zborník z medzinárodného odborného seminára, konaného 3. septembra 2011 v Modre*. Zost. Agáta PETRAKOVIČOVA. Modra, Slovenské národné múzeum–Múzeum Ľudovíta Štúra v Modre, 2012. 68–78.

**Ritoókné Szalay Ágnes**

Andrea Mantegna e Giano Pannonio. In: *Villa I Tatti 2011*. 151–170.

**Róka Enikő**

Mihály Zichy: de la peinture à l'illustration. In: *Mihály Zichy – Gustave Doré. Deux "monstres de génies"* (catalogue d'exposition, Musée Félicien Rops à Namur). Éd. Véronique CARPIAUX–Eszter FÖLDI–Enikő RÓKA. Paris, Somogy éditions d'Art, 2009. 10–31.

(Véronique Carpiaux-val együtt:) Mihály Zichy, Gustave Doré: Deux "monstres de génies". *Nouvelles de l'estampe* (Paris), 2009. 225. (Juillet–septembre.) 60–61.

**Rostás Tibor**

Carl F. Barnes, Jr., The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile. Ashgate Publishing House, Farnham–Burlington, 2009 [könyvismertetés]. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 63. 2009. 334–338.



Die Kirchen von Landstrass aus dem 13. Jahrhundert und ihre ungarischen Verbindungen. Stil-kritische Analyse. *Ungarn Jahrbuch*, 30. 2009–2010. 1–26., lásd még [http://epa.oszk.hu/01500/01536/00030/pdf/EPA01536\\_ungarn\\_jahrbuch\\_30\\_001-026.pdf](http://epa.oszk.hu/01500/01536/00030/pdf/EPA01536_ungarn_jahrbuch_30_001-026.pdf)

### Sallay Dóra

Neroccio di Bartolomeo de' Landi: Tre scene della vita di san Benedetto; Giovanni di Paolo: Santa Caterina davanti al Papa = 3.6 és 8.7. sz. katalógustétel. In: *Il potere e la Grazia: I Santi Patroni d'Europa* (catalogo della mostra, Palazzo Venezia, Rome, 2009–2010). A cura di Alessio GERETTI–Serenella CASTRI–Carlo CORSATO. Milano, Skira, 2009. 206–207, 239–240.

Giovanni di Paolo: Cristo dolente e Cristo trionfante; Giovanni di Paolo: Polittico del 1426; Giovanni di Paolo: Predella del polittico Branchini?; Giovanni di Paolo: Predella di polittico, 1435 circa; Giovanni di Paolo: Predella del polittico dell'altare di San Domenico; Giovanni di Paolo: Trittico portatile; Giovanni di Paolo: San Girolamo; Giovanni di Paolo: Madonna col Bambino; Giovanni di Paolo: Scatola col Trionfo di Venere = C.10, C.12, C.13, C.14, C.16, E.5, E.8, E.9 és E.28 sz. katalógustétel. In: *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo rinascimento* (catalogo della mostra, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca nazionale, Siena). A cura di Max SEIDEL et al. Milano, Motta, 2010. 202–203, 206–209, 210–213, 214–217, 220–221, 370–371, 376–377, 378–379, 416–417.

Nineteenth-Century Ecclesiastical Intellectuals and Early Italian Religious Art: Patterns of Collecting in Italy and Hungary. In: *Sacred Possessions? Italy and Collecting Religious Art, 1500–1990*. Eds. Gail FEIGENBAUM–Sybille EBERT-SCHIFFERER, Los Angeles, Getty Publications, 2010. 104–118.

### Sarkadi Nagy Emese

A „Reichmut-műhely” nyomában. Összefüggések a berethalmi szentély 16. századi berendezésének kapcsán. In: *Fsch Kovács András 2011*. 67–78.

### Sárosy Péter

(Farbakyné Deklavy Lillával, Pattantyús Mangával és Serfőző Szabolccsal együtt:) Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the history of conservation in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 75–79.

Kákay Szabó, György. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 198–211.

### Sasvári Edit

A moment of experimental democracy in the Kádár era. György Galántai's Chapel Studio in Balatonboglár and the social milieu of counter-culture in Hungary in the 1960s and 1970s. In: *Removed From the Crowd. Unexpected Encounters*. I. Eds. Ivana BAGO–Antonia MAJAČA in collaboration with Vesna VUKOVIĆ. Zagreb, [BLOK] Local Base for Culture Refreshment–DeLve / Institute for Duration, é. n. [2010]. 82–101.

### Schmidt Péter

Baugeschichtlicher Vergleich zwischen St. Stephan in Wien und St. Martin in Pressburg. *Wiener Geschichtsblätter*, 61. 2006. 3. 1–13.

### Seres Eszter

44., 45., 52., 53., 86. és 160. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 237, 237, 239, 239, 247, 264.

Pietro Buonacorsi, called Perino del Vaga: Saint Peter and Saint Paul; Jacques Bellange: The Holy Women at the Sepulchre; Jean-Honoré Fragonard: Villa d'Este in Tivoli. In: *Cat. Esterházy Jerusalem 2011*. 75 [héberül: 15]; 64–63 [47]; 63–62 [51].

### Serfőző Szabolcs

(Farbakyné Deklava Lillával, Pattantyús Mangával és Sárossy Péterrel együtt:) Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the history of conservation in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 75–79.

Bibliography of the History of Painting and Sculpture Restoration in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 391–403.

Archives of fine Arts Restoration Documents in Hungary. In: *Amplius vetusta servare 2006*. 405–410.  
Die Deckenmalereien der Pauliner Wallfahrtskirche und der Heiligen Brunnkapelle in Mariatal. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 43. 2010. 2. 154–177.

### Sisa József

Mansions under the spell of the “olden times”. Country house building in the English style. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 42. 2009. 2. 182–193.

Burg von Vajda Hunyad. In: *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*. Hg. Winfried NERDINGER. München, Prestel, 2010. 265–267.

Adalékok a Bánság és a Partium késő barokk és klasszicista kastélyépítészetéhez. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011*. 205–234.

### Sümegei György

Miklóssy Gábor. Kolozsvár, Kriterion, 2009.

(Murádin Jenővel és Zombori Istvánnal együtt:) *Márton Ferenc*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2009.

(Válogatta és szerkesztette:) SZOLNAY Sándor: *Erdély színei*. Kolozsvár, Korunk, 2010.

### Szabó Tekla Katalin

The Bishop of Transylvania Represented on the Newly Restored Frescoes from Vistea. In: *Umetnost okrog 1400*. 36–37.

### Szakács Béla Zsolt

The Ambulatory of Zalavár. *Hortus Artium Mediaevalium* (Zagreb), 15. 2009. 161–170.

The Fresco Cycle of the Holy Virgin in the Franciscan Church of Keszthely. *IKON* (Rijeka), 3. 2010. 261–270.

From Passing to Tomb: Images from the Hungarian Angevin Legendary. *IKON* (Rijeka), 4. 2011. 185–192.

Images from the production line: constructing saints' lives in the “Hungarian Angevin Legendary”. *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 44. 2011. 2. 182–193.

The King, the Patrine and the Comes: The Three Patrons of the Franciscan Friary of Keszthely. In: *Umetnost okrog 1400*. 37.

### Százados László

Gulyás, Gyula. In: *AKL*. Bd. 65, 457–459.

Györffy, László. In: *AKL*. Bd. 66, 438–439.

Hajas (Frankl), Tibor. In: *AKL*. Bd. 68, 57–60.

Haris, László. In: *AKL*. Bd. 69, 343–346.  
 Hecker, Péter. In: *AKL*. Bd. 70, 518–520.  
 Hencze, Tamás. In: *AKL*. Bd. 71, 449–451.

### Szeifert Judit

József Róna Modell des Prinz Eugen-Denkmal vor der Ungarischen Nationalgalerie, um 1900.  
 In: *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund* (Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien).  
 Hg. Agnes HUSSLEIN-ARCO–Marie-Louise PLESSEN. München, Hirmer, 2010. 311.

### Szentési Edit

Maliari, objednávatelia, zberatelia a znalci umenia v druhej štvrtine 19. storočia v Prešove. In:  
*Ján Rombauer (1782–1849) Levoča – Petrohrad – Prešov* (katalóg výstavy, Slovenská národná  
 galéria v Bratislave). Ed. Katarína BEŇOVÁ. Bratislava, 2010. 99–128.  
 (Katarína Beňovával együtt:) Katalóg diel. In: *Ján Rombauer (1782–1849) Levoča – Petrohrad – Prešov*  
 (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria v Bratislave). Ed. Katarína BEŇOVÁ. Bratislava, 2010.  
 199–225.

### Szilágyi András

II.3.2 és III.6.3 sz. katalógustétel. In: *Kat. Renesancia 2009*. 60, 123.  
 Nikolaus II. Fürst Esterházy (1765–1833) als Kunstkennner und Mäzen. In: *Esterházy Schlaininger  
 Gespräche 2009*. 249–268.

### Szinyei Merse Anna

Gundelfinger, Gyula. In: *AKL*. Bd. 65, 501.

### Szőcs Miriam

13., 14., 38., 88., 89.1–2, 151.1–3 és 152.1–2 sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*.  
 229, 230, 235–236, 247, 247–248, 262.  
 Frans van Loo: Sankt Andreas = 30. sz. katalógustétel. In: *Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst*  
 (Ausstellungskatalog, Draiflessen Collection, Mettingen, 2010–2011). Eds. Alexandra DERN–  
 Ursula HÄRTING. Mettingen, 2010. 142.  
 Tilman Heysacker: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes dem Evangelisten = 126–128.  
 sz. katalógustétel. In: *Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen  
 Sammlungen der Welt* (Ausstellungskatalog, Museum Schnütgen, Köln). Hg. Dagmar TÄUBE–  
 Miriam Verena FLECK. Köln, 2011. 370–372.  
 Intrigue or Insanity? The Case of Franz Xaver Messerschmidt. *Sculpture Journal* (Liverpool), 20.  
 2011. 1. 55–70.

### Szőke Annamária

(Paternák Miklóssal együtt:) Das Morgen ist Beweis! / Tomorrow is Evidence! [Einführung zu der  
 ungarischen Sektion / Introduction to the Hungarian Section]. In: *Subversive Praktiken. Kunst  
 unter Bedingungen politischer Repression 60-er–80er Südamerika / Europa. / Subversive Prac-  
 tices. Art under Conditions of Political Repression 60s–80s South America / Europe* (Ausstel-  
 lungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart). Hg. / ed. Hans D. CHRIST–Iris DRESS-  
 LER. Ostfildern, Hatje Cantz–Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2009 [2010]. 123–124.,  
 131–133.  
 Werke in der Ausstellung / Works in the Exhibition (Auswahl / Selection). In: *Subversive Praktiken*,  
 i. m. 124–130., 133–137., 138–140.

Miklós Erdély: Moral Algebra. Solidarity Action, 1972. In: *Art always has its consequences*. Ed. board: What, How & for Whom / WHW, Dóra HEGYI et al. Budapest–Łódź–Novi Sad–Zagreb: What, How & for Whom / WHW, 2008–2010. 164.

### Szücs György

(Murádin Jenővel együtt:) *Pittner Olivér*. Marosvásárhely, Mentor, 2009.

(A kötet szerkesztése:) *Nagybánya képekben / Imagini din Baia Mare / Pictures of Baia Mare*. Szerk. Szücs György. Nagybánya / Baia Mare, magánkiadás (Blaskó István), 2009.

A művésztelep a két világháború között / Colonia artistică în perioada interbelică / The Artists' Colony in the Interwar Years. In: *Nagybánya képekben*, i. m. 52–57.

205. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 275.

*Vargha Mihály*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2010.

Hatvany, Ferenc. In: *AKL*. Bd. 70, 141–142.

### Tatai Erzsébet

Hajdú, Kinga. In: *AKL*. Bd. 68, 66–67.

Domestic Strategies by Women in Contemporary Hungarian Art. *ARTMargins online* (Chicago), 17 October 2010, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/602-domestic-strategies-by-women-in-contemporary-hungarian-art-article>

Andrea EURINGER-BÁTOROVÁ: Anketa Gender Check. Georg Schöllhammer / Katarína Rusnáková / Erzsébet Tatai / Jana Gerzová. *Profil* (Bratislava), 17. 2010. 3. 8–40.

Conceptualism in Hungary Today. *Fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik* (Berlin–Wien), 4. 2009. 7. 17–18.

### Tátrai Vilmos

11., 18. és 16. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 50–51, 57.

15., 19., 29., 32., 43., 51., 52., 53. és 55. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 44–45, 52–53, 72–73, 78–79, 100–101, 116–117, 118–119, 120–121, 124–125.

4., 9., 10., 13. és 14. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 68–73, 92–97, 98–103, 104–109, 118–123, 124–129.

### Terdik Szilveszter

Ján Rombauer a grécokatolici. Tendencie v maliarstve Mukačevskej grécokatolíckej eparchie na prelome 18. a 19. storočia. In: *Ján Rombauer (1782–1849) Levoča – Petrohrad – Prešov* (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria v Bratislave). Ed. Katarína BEŇOVÁ. Bratislava, 2010. 129–144.

Görög katolikus püspöki központ kiépítése Balázsfalván a 18. században. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011*. 85–115.

Ikonosztázionok a néhai Felső-Magyarországról budapesti múzeumok gyűjteményeiben. *Gömör-ország. Az északi magyar peremvidék fóruma* (Rimaszombat), 12. 2011. 2. 10–19.

### Tóth Áron

*Architecturae militaris tyrocinium*: az első magyar nyelvterületen kiadott építészeti szakmunka. In: *Fsch B. Nagy Margit 2011*. 57–72.

### Tóth Ferenc

191., 197., 198., 203. és 204. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 271–272, 273, 273, 274–275, 275.

**Török Gyöngyi**

Die Vermittlerrolle Ungarns in der mitteleuropäischen Renaissance. In: *Úsvit renesance na Moravě zá vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*. Hg. Ivo HLOBIL–Marek PERŮTKA. Olomouc, Vydavatelství Universita Palackého v Olomouci, 2009. (Historická Olomouc, 17.) 87–103.

Maestro svevo: San Martino divide il mantello con il povero, 1502 circa; Maestro ungherese: Santo Stefano, re d'Ungheria, 1500 circa; Maestro ungherese: San Ladislao, re d'Ungheria, 1500 circa = 2.11, 6.7 és 6.8 sz. katalógustétel. In: *Il potere e la Grazia. I Santi Patroni d'Europa* (catalogo della mostra, Palazzo Venezia, Roma, 2009–2010). A cura di Alessio GERETTI–Serenella CASTRI. Milano, Skira, 2009. 202, 223–224.

2. és 21. sz. katalógustétel. In: *Cat. Royal Academy 2010*. 227, 231.

Ungarn. In: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530* (Ausstellungskatalog, Groeningemuseum in Brügge, 2010–2011). Hg. Till-Holger BORCHERT. Red. Paul VAN CALSTER. Tielt, Lannoo–Stuttgart, Belser, 2010. 508–512. [A katalógus a németen kívül angol, francia és flamand nyelven is megjelent.]

Johannes von Rosenau: Kreuzigung, 1445; István Groh: Kopie nach der Kreuzigung des Johannes von Rosenau, 1905; Meister der Madonna von Bártfa: Maria mit Kind (Madonna von Bártfa, um 1465; Werkstatt des Meisters des Passionszyklus von Košice: Schmerzensmann, um 1470–1480); Meister GH: Verkündigung, 1471; Zwei Flügelbilder des Dreifaltigkeitsaltars aus Mosóc; Meister von Jánosrét: Kreuzigung, um 1480–1490) = 278–283. sz. katalógustétel. In: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530* (Ausstellungskatalog, Groeningemuseum in Brügge, 2010–2011). Hg. Till-Holger BORCHERT. Red. Paul VAN CALSTER. Tielt, Lannoo–Stuttgart, Belser, 2010. 513–519. [A katalógus a németen kívül angol, francia és flamand nyelven is megjelent.]

Jolán Balogh: The Founder of Research into the Hungarian Renaissance. In: *Villa I Tatti 2011*. 55–70.

Quatre scènes de la vie de saint François, Feuillet du *Legendarium hongrois-Angevin*. In: *Les enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance* (catalogue raisonné). Sous la direction scientifique de François AVRIL–Nicole REYNAUD–Dominique CORDELLIER. Paris, Hazan–Louvre, 2011. 42–46.

**Turai Hedvig**

“Wash Your Dirty Money With My Art” – Hedvig Turai in Conversation with János Sugár. *ARTMargins online* (Chicago), 25 January 2009, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/180-wash-your-dirty-money-with-my-art-freedom-of-speech-or-new-censorship>

Bojana Pejić on Gender and Feminism in Eastern European Art (Interview). *ARTMargins online* (Chicago), 18 December 2009, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/540-bojana-pejic-gender-feminism-eastern-european-art-interview>

Suspended Belief: On Art and Memory in Hungary. *ARTMargins online* (Chicago), 16 October 2010, lásd <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/601-suspended-belief-art-memory-hungary>

(András Edittel együtt): Meta-Manifesta, *IDEA. Artă + societate / arts + society* (Cluj), 2010. 36–37. 97–106., lásd még [http://idea.ro/revista/pdf/IDEA36\\_37.pdf](http://idea.ro/revista/pdf/IDEA36_37.pdf)

**Tüskés Anna**

Comprare un pezzo di Venezia. Vere da pozzo nella letteratura e nel commercio d'arte. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (Ljubljana), nova vrsta, 45. 2009. 111–132.



- Adatok a częstochowai kegykép kultuszához a 17–18. századi Magyarországon / Cult of the Devotional Picture of Our Lady of Częstochowa in 17th–18th-Century Hungary. *Barokk* (Warszawa, Neriton), magyar különszám / Hungarian Special Number, 2010. 157–167.
- Benedetto Antelami: Arcangelo Michele, Intorno al 1200, Parma, Museo Diocesano. In: *Angeli. Volti dell'Invisibile* (catalogo della mostra, Casa delle Esposizioni, Illegio). A cura di Serenella CASTRI. Torino–Londra–Venezia–New York, Umberto Allemandi, 2010. 189.
- Cerchia di Andrea Pisano: Madonna col Bambino, Legno, Spoleto, collezione Emo Antinori Petrini, Umbria Sud. In: *Sacre presenze. Sculture lignee ed opere d'arte dal XIII al XVI secolo* (catalogo della mostra, Chiesa di San Bernardino alle Monache, Milano). A cura di Serenella CASTRI. Spoleto, Emo Antinori Petrini, 2010. 7–8.
- Venetian well-heads in nineteenth-century taste. *Sculpture Journal* (Liverpool), 19. 2010. 1. 49–61.
- Deux sculptures vénitiennes dans les collections du musée du Louvre. *La revue des musées de France – Revue du Louvre*, 60. 2010. 4. (Octobre.) 36–45.
- Venetian Well-Head in Bled. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (Ljubjana), nova vrsta, 46. 2010. 324–329.
- A Copy by Israhel van Meckenem of the Luke the Evangelist in Circle Engraving by Master E. S. in the University Library of Budapest. In: *Arbeitskreis Bild Druck Papier Tagungsband Modena 2010*. Hg. Wolfgang BRÜCKNER–Konrad VANJA–Detlef LORENZ–Alberto MILANO–Sigrid NAGY, Münster–New York–München–Berlin, Waxmann, 2011. 148–153.
- Vere da pozzo veneziane in Ungheria. *Commentari d'arte. Rivista Critica e Storia dell'arte* (Roma), 17. 2011. 48. 61–74.
- Marcello de Nemes e il Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande. *Rivista di Studi Ungheresi* (Roma), 10. 2011. 122–131.

### Urbach Zsuzsa

- Votivbild König Wladislaws II. von Böhmen und Ungarn mit seinen Kindern Bernhard Strigel (1460–1528), vor 1515 = II.14 sz. katalógustétel. In: *Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie* (Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien). Hg. Wilfried SEIPEL. Milano, Skira, 2003. 333–334.
- A sixteenth-century copy of the lost Eyckian Way to Calvary. Marginal Remarks. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique / Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* (Bruxelles), 32. 2006–2008. 177–188. [Megjelent 2009-ben.]
- Hans Memling and workshop: Calvary triptych; Tyrol: The Virgin and the Child, Budapest = 61. és 256. sz. katalógustétel. In: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530* (Ausstellungskatalog, Groeningemuseum in Brügge, 2010–2011). Hg. Till-Holger BORCHERT. Red. Paul VAN CALSTER. Tielt, Lannoo–Stuttgart, Belser, 2010. 196–197. [A katalógus a németen kívül angol, francia és flamand nyelven is megjelent.]

### Varga Ágota

- A Kuffner család műgyűjteménye / Kuffnerovská umelecká zbierka. In: *Diószeghi Kuffner Károly báró és a diószegi cukorgyár / Barón Karl Kuffner de Dioszegh a diószegský cukrovar*. Szerk. Eva SUDOVÁ. Sládkovičovo, Vydalo mesto Sládkovičovo, 2009. 109–122.

**Vécsey Axel**

13., 21. és 23. sz. katalógustétel. In: *Cat. Tokyo–Kyoto 2009–2010*. 48–49, 61, 65.

9., 20., 34. és 36. sz. katalógustétel. In: *Kat. Moszkva 2010*. 32–33, 54–55, 82–83, 86–87.

1., 2., 3., 5., 6., 7. és 11. sz. katalógustétel. In: *Cat. Esterházy Paris 2011*. 50–55, 56–61, 62–67, 74–79, 80–85, 86–91, 110–113.

**Veress Ferenc**

Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4. 2010. 539–554.

**Véri Dániel**

Gothic Masterpieces in Modern Disguise. In: *Umetnost okrog 1400*. 52.

(A Bizottság tagjai és a szerzők, valamint Illés Eszter, Nagyajtai Andor, Simon Anna és Vécsey Axel segítségével összeállította Szentesi Edit)

# Intézeti események 2012

**Január 1-jén** A Magyar Tudományos Akadémia reformja keretében az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont részévé vált. Hivatalos neve MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet. Az Intézet megbízott igazgatója Sisa József.

**Január 21-én** *Cseh disznó és vörös sárkány* címmel Marosi Ernő vezetést tartott a Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításának Zsigmond-kori emlékeiről.

**Január 24-én** Tatai Erzsébet megnyitotta Káldi Katalin *Vas* című időszak kiállítását a budapesti Kisteremben.

**Január 25-én** Marosi Ernő *A múzeumok előtörténete* címmel előadást tartott a veszprémi VEAB székházban.

**Január 26-án** a Zádor Anna Alapítvány kuratóriuma Havasi Krisztinát Zádor Anna-díjjal tüntette ki az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében.

**Január 28-án** Vincze Gabriella megnyitotta Dénes Ágnes Dóra időszak kiállítását a budaörsi Jókai Mór Művelődési Központban.

**Február–május:** Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet átköltözött az Országház utca 30-ba, a Világgazdasági Kutatóintézet helyére. A Könyvtár és a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény továbbra is az Úri utca 49. épületszárnyban működik.

**Február 10-én** Vincze Gabriella részt vett *A Ménesi úttól a Ferenc József rakpartig. A Madzsar Alice vezette mozdulatművészeti iskola tanrendszere, pedagógiai elvei és pszichológiai megfigyelései* című, az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Karán rendezett *Életreform – reformpedagógia – mozdulatművészet workshopon*.

**Február 21-én** Jerovetz György *Hotel Budapest*, Tatai Erzsébet *The case of a rejected diploma work* című előadásával részt vett az Intézet és a Ludwig Múzeum által szervezett *Long Sixties workshopon*.

**Február 22-én** Tatai Erzsébet *A művészettörténet vége (?)* címmel előadást tartott a budapesti Bálint Házban.

**Február 28-án** Jerovetz György a Collegium Artium keretében *Naiv őstehetségek – a naiv művészet két világháború közti recepciótörténete Magyarországon* címmel előadást tartott az MTA BTK Bognár Termében.

**Február 29-én** Kerny Terézia *Gondolatok Ipolyi Arnold két tanulmányáról*, Havasi Krisztina *„Egy hazai vidék...” Eger és környéke középkori műemlékei Ipolyi Arnold kutatásai nyomán* címmel előadást tartott az Országos Széchényi Könyvtár által rendezett *Lépjetek be, az Istenek itt is jelen vannak* című Ipolyi Arnold-emlékkonferencián.

Gellér Katalin és Petrányi Ilona kiállításvezetést tartott a Petőfi Irodalmi Múzeum *Az árnyból szőtt lélek* című Tóth Árpád-kiállításán.

**Március 5-én** Beke László *Zene és művészet a Fluxusban – Művészeti Szabadegyetem. Re: Akció. Művészeti ágak találkozása a 20. század második felének élőművészeti irányzataiban* címmel előadást tartott a Pincészház Klubtermében.

**Március 11-én** Tatai Erzsébet tárlatvezetést tartott feLugossy László retrospektív kiállításán a debreceni MODEM-ben.

Az M-Pakk Logisztika Kereskedelmi és Szolgáltató Bt. tiszteletbeli tagjává választotta Kerny Teréziát és Pataki Gábort.

**Március 13-án** Barki Gergely *In search of the Eight* címmel előadást tartott és kerekasztal-beszélgetésen vett részt a Balassi Intézet Brüsszeli Magyar Kulturális Intézetében, ahol az előző évben forgatott *A Nyolcak nyomában (In Search of the Eight)* című dokumentumfilm bemutatására is sor került.

**Március 16-án** Balázs Katalin a Visegrád Alapítvány által támogatott, a Łódzi Galeria Wschodniában rendezett konferencián angol nyelvű előadást tartott *Artist-run initiatives in Hungary. Case-studies and an Overview, Ephemeral fixed, Ephemeral art – history documented* címmel.

**Március 21-én** Marosi Ernő előadást tartott *A Szent Korona művészettörténeti helye* címmel a Szegedi Tudományegyetemen.

**Március 21–23-án** András Edit meghívott szakértőként részt vett a bécsi *CULBURB. Cultural Acupuncture Treatment for Suburb* workshopon.

**Március 23-án** András Gábor részt vett a MOME Ponton Galériában *A hatvanas–hetvenes évek magyar művészetéről és kutatási irányairól* tartott kerekasztal-beszélgetésen.

**Március 24-én** Vincze Gabriella és Fenyves Márk közös előadást tartott *Modern tánc a modern balettben. Eck Imre Az iszonyat balladája* című koreográfiájának mozdulatművészeti párhuzamai címmel a Pécsi Tudományegyetemen 25 éve zajló színházi képzés évfordulója alkalmából rendezett *A magyar színháztudomány kortárs irányai* című konferencián a Pécsi Tudományegyetemen.

**Március 26-án** a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 2012. évi közgyűlésén a Magyar Nemzeti Múzeum dísztermében Galavics Géza laudálta Ember Ildikót (Szépművészeti Múzeum) Ipolyi Arnold-emlékéremmel való kitüntetése alkalmából.

A közgyűlésen Szentesi Editet Pasteiner Gyula-emlékéremmel tüntették ki. Laudálta: Lővei Pál.

**Március 28-án** az Országos Széchényi Könyvtárban Marosi Ernő és Ritoók Zsigmond bemutatta az *Apollonius pictus* (*Egy illusztrált, késő antik regény 1000 körül. – An illustrated, late antique romance around 1000* [szerk. Boreczky Anna, Németh András. Budapest, OSZK, 2011]) című hasonmás kiadást és a hozzá kapcsolódó tanulmánykötetet.

**Március 31-én** Andrási Gábor előadást tartott *Megyk János művészetéről* a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban.

**Április 2-án** Barki Gergely *The Steins and the Hungarians* címmel előadást tartott New Yorkban, a Metropolitan Museum of Artban megrendezett *The Steins Collect* című kiállításához csatlakozó Scholars Day szakmai programján.

**Április 3-án** Barki Gergely *Missing! European paintings and the 1915 World Exhibition: Fair in San Francisco* címmel a Balassi Intézet Magyar Kulturális Intézetének közreműködésével 2012. április 3-án mini-szimpoziumot szervezett New Yorkban, Magyarország főkonzulátusán, ahová meghívta a téma legismertebb kutatóját, Heidi Applegate-et (Columbia University) is. Előadásának címe: *Lost (and found) Hungarian paintings exhibited at the PPIE in 1915*.

Hornyik Sándor *Látás és látványosság a vizuális kultúra tudományában* címmel előadást tartott a *Vizuális kultúra* szabadegyetemen a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban.

**Április 3–4-én** Marosi Ernő Konstanzban részt vett a Konstanzi Zsinat 600. évfordulója alkalmából 2014-re tervezett jubileumi kiállítás előkészítő bizottságának ülésén.

**Április 4-én** Barki Gergely a *The Steins Collect* című kiállításon (New York, The Metropolitan Museum of Art) közös tárlatvezetést tartott a kiállítás főkurátorával, Rebecca Rabinowval, meghívott német és magyar diplomaták és a New York-i Magyar Kulturális Intézet meghívottjai, valamint a Scholars Day szakmai társasága előtt.

**Április 5-én** Tatai Erzsébet megnyitotta iski Kocsis Tibor *Párhuzamos események* című időszaki kiállítását a budapesti Deák Erika Galériában.

**Április 10-én** Tatai Erzsébet *Feminista vizuális kultúra* címmel előadást tartott a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban.

**Április 21-én** Balázs Katalin Venturinában (Toscana) olasz nyelvű előadást tartott *La storia degli ungheresi in Toscana e il loro contributo alla vita culturale toscana, Giornata di Studio, Conoscere l'Europa: l'Ungheria* címmel.

**Április 22-én** Kerny Terézia a Néprajzi Múzeumban művészettörténeti szempontból bemutatta Szacs vay Éva *Szobrok – Statues* (Budapest, Néprajzi Múzeum, 2012 [Catalogi Musei Ethnographicae 18]) című katalógusát.

Balázs Katalin *Vedres Márk és Olaszország (Identitás-kreációk a művészetben)*, Vincze Gabriella *Megidézések. Stílusparafrázisok és újraértelmezések a kortárs táncművészetben* címmel előadást tartott az ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Doktori Iskolájának *Identitás-kreációk a művészetben* című konferenciáján.



**Április 24-én** Perenyei Monika a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szabadegyetemén előadást tartott a *Táblaképtől az archívumig, a fotográfia újragondolása az alkotói gyakorlatok mentén* címmel.

**Április 26-án** Faludy Judit előadást tartott az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményéről a genti Musée Dr. Guislainben az *Outsiders on the Map* című nemzetközi konferencián, a hasonló címmel megjelent könyv bemutatóján.

**Április 27-én** Gulyás Borbála a Collegium Artium keretében Bocskay György (1510 k.–1575) kalligráfus és első bécsi patrónusa, Oláh Miklós (1493–1568) címmel előadást tartott az MTA BTK Boglár Termében.

**Április 29-én** a berlini *Kunstgeschichte im besetzten Gebiete 1939–1945* nemzetközi tudományos konferencián felolvasták Pataki Gábor „Kulturbodenforschung” versus „ungarische Kulturüberlegenheit”. *Deutsch-ungarische kulturelle und kunsthistorische Debatten während des Zweiten Weltkriegs* című előadását.

**Május 3–4-én** a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszéke tizenöt éves fennállása alkalmából 15 év címmel rendezett jubileumi tudományos konferencián a PPKE BTK budapesti képzési helyén Wehli Tünde *Árpád-házi Szent Margit egy lombard reneszánsz kódex-lapon*, Sisa József *Gondolatok Charles Moreau magyarországi építészetéről*, Székely Miklós *Muzeológia vagy muzeográfia? A mit, a hogyan és a miért kérdése a művészettörténet-sz-muzeológus-képzésben*, András Edit *A köztér visszaszerzésére irányuló kortárs művészeti törekvések* címmel tartott előadást.

**Május 4-én** a Kassák Múzeumban Ivan Jančár, a pozsonyi Városi Galéria igazgatója megnyitotta a *Kontaktzóna. Juraj Meliš és a szlovák–magyar kapcsolatok* című, Beke László és Sasvári Edit által rendezett időszaki kiállítást.

Galavics Géza ismertette a *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére* (Szerk. Orbán János, Kolozsvár–Marosvásárhely, Maros Megyei Múzeum–Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011) című konferenciakötetet az ELTE BTK Történettudományi Intézetének Szekfű Gyula Könyvtárában. A könyvbe az MTA BTK Művészettörténeti Intézet munkatársai közül Kerny Terézia, Papp Júlia és Sisa József írt tanulmányokat.

Bemutatták Perenyei Monika *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben* (Dunaújváros, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros, 2012) című könyvét a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben (ICA–D). A kötetet Aknai Katalin és Szoboszlai János, az intézmény művészeti vezetője ismertette. A bemutatót követően a szerző és a meghívott szakértők válaszoltak az érdeklődők és a sajtó kérdéseire.

**Május 8-án** az OSA Archívumban bemutatták Perenyei Monika *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben* című könyvét. Bevezetőt mondott Szoboszlai János, a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros művészeti vezetője. A könyvet György Péter esztéta, egyetemi tanár, az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének vezetője és Peter-nák Miklós művészettörténész, egyetemi tanár, az MKE Intermédia Tanszékének vezetője mutatta be. A bemutatót követően a szerző és a kötetet bemutató szakemberek válaszoltak az érdeklődők és a sajtó kérdéseire.

**Május 10–13-án** Székely Miklós díszelőadást tartott *19. századi erdélyi múzeumtörténet az európai tendenciák fényében* címmel Kolozsvárott, az Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencián, ahol a Művészettörténet szekcióban bizottsági tagként vett részt.

**Május 15–18-án** Faludy Judit szervezőként részt vett az MTA Pszichiátriai Gyűjteményének *Un divan sur le Danube – Dívány a Dunán* című nemzetközi konferenciáján, s ahhoz kapcsolódva művészetterápiás kiállítást rendezett a Francia Intézetben.

**Május 15-én** Faludy Judit megnyitotta az *Un divan sur le Danube – Dívány a Dunán* című nemzetközi konferenciához kapcsolódó művészetterápiás kiállítást a Francia Intézetben.

**Május 16-án** Barki Gergely *A Nyolcadik utas: Tihanyi* címmel előadást tartott a KOGART Galériában a *Tihanyi Lajos: Egy bohém festő Budapesten, Berlinben és Párizsban* című életmű-kiállítás-hoz kapcsolódó előadás-sorozat keretében.

**Május 17-én** Galavics Géza Farkas Kiss Gáborral közösen bemutatta az *Identitás és kultúra a török hódoltság korában* (szerk. Ács Pál, Székely Júlia. Budapest, Balassi, 2012) című tanulmánykötetet az MTA Illyés Gyula Archívumában.

**Május 19-én** András Edit és Tatai Erzsébet referátummal szerepelt a *Women's Art in Hungary* című kerekasztal-beszélgetésen, a Közép Európai Egyetem által rendezett, *8th European Feminist Research Conference. The Politics of Location Revisited: Gender@2012* konferencia keretében.

**Május 22-én** Balázs Katalin a *Collegium Artium* keretében előadást tartott *Vedres Márk Olaszországban – egy kutatás állomásai* címmel az MTA BTK Bognár Termében.

Andrási Gábor részt vett a Román Kulturális Intézet és a Műcsarnok rendezésében megvalósult *ARTINDEX – Műtárgy-kereskedelem Romániában és Magyarországon* című kerekasztal-beszélgetésen.

**Május 25–26-án** András Edit meghívott szakértőként részt vett a *Reshuffling the keywords. A follow-up seminar to the Clark Art Institute initiative in Central-Eastern Europe* című konferencián a tallinni Institute of Art History, Estonian Academy of Artsban.

**Május 29-én** Marosi Ernő megnyitotta Swierkiewicz Róbert 70. születésnapján az A38 állóhajón a képzőművész jubileumi gyűjteményes kiállítását.

**Május 30-án** Pálincás József, az MTA elnöke átadta a *Lendület* program díjazottainak oklevelét. A Pálffy Géza (MTA BTK TTI) vezette *Állami és nemzeti reprezentáció az újkori Magyarországon: a magyar uralkodókoronázások és a Szent Korona (1526–1916)* programban Intézetünk részéről Kerny Terézia vesz részt.

**Május 31-én** Székesfehérvárott, a Vörösmarty Mihály Megyei Könyvtárban Marosi Ernő előadást tartott a *Gótika Magyarországon* címmel.

**Június 1-jén** Vincze Gabriella részt vett a Petőfi Irodalmi Múzeumban *Színek és évek. Nők a művészetben a huszadik századelőn – Nők a mozdulatművészetben: Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga, Nagy Etel* címmel rendezett kerekasztal-beszélgetésen.

**Június 4-én** András Edit ismeretterjesztő előadást tartott a Kortárs Művészeti Szalon Műgyűjtők Baráti Körében.

**Június 12-én** Marosi Ernő a Magyar Nemzeti Galériában bemutatta Sarkadi Nagy Emese *Local Workshops – Foreign Connections. Studies to Late Medieval Altarpieces of Transylvania* (Leipzig, Jan Thorbecke Verlag, 2012 [Studia Jagellonica Lipsiensia, Band 9.]) című könyvét.

**Június 14-én** András Gábor megnyitotta Kondor Attila *Médiumtudatos festészet* című időszaki kiállítását a Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóházában.

**Június 16-án** Geller Katalin *Indulás Indiába Gödöllőn szőtt ruhában* címmel előadást tartott a gödöllői Királyi Vároteremben a múzeumi nyílt nap keretében.

**Június 28-án** az Iparművészeti Múzeumban Marosi Ernő megnyitotta a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* című időszaki kiállítást. Konceptió: Beke László. Kurátor: Vincze Gabriella.

**Június 29-én** az Intézet munkatársai nyugállományba vonulásuk alkalmából elbúcsúztatták Baki Jánost, Baki Jánosnét, Geller Katalint, Makky Györgyöt és Wehli Tündét. Méltató beszédet mondott Marosi Ernő, Kerny Terézia és Pataki Gábor.

**Július 5-én** Vincze Gabriella tárlatvezetést tartott az Iparművészeti Múzeumban a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* című időszaki kiállításon.

**Július 13-án** Vincze Gabriella előadást tartott a DITV *Kortárs Korzó* című műsorában.

**Július 15–20-án** a Nürnbergben *The Challenge of the Object* címmel szervezett 33. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson (CIHA) Beke László *Object or Subject, Tatai Erzsébet Re- and Dematerialization of the Object (of Art) – Through the Analysis of Hungarian Examples from the 21<sup>st</sup> Century* címmel, a poszter szekcióban Farbakyné Deklava Lilla *Maquette of the Church of Our Lady in Buda Castle: An Unrealized Plan Variant*, Gulyás Borbála *Transformation of a Manuscript by George Bocskay: Imitating Roman Epigraphy* címmel tartott előadást. A kongresszus közgyűlése Sisa Józsefet a CIHA tagjává (*membre titulaire*) választotta, vagyis ezentúl ő képviseli a szervezetben Magyarországot.

**Július 26-án** Vincze Gabriella a Promontor TV-ben bemutatta a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* című kiállítást.

**Augusztus 2-án** Junghaus Tímea a Nemzetközi Roma Holocaust Emléknapi alkalmából *A roma emlékezés és megemlékezés jelentősége* címmel előadást tartott a budapesti Nehru Parkban.

**Augusztus 25-én** Beke László tárlatvezetést tartott az Iparművészeti Múzeumban a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* című kiállításon.

**Augusztus 29-én** Az Iparművészeti Múzeum Victoria and Albert Museum kiállítása kapcsán rendezett, a *Művészet mindenkinek* előadássorozat keretében Székely Miklós *Magyarok Magyarországon kívül – jelenlétünk a világkiállításokon 1851–1867 között* címmel előadást tartott.

**Szeptember 3-án** Sisa József előadást tartott *Steindl élete és életműve* címmel a Steindl Imre halálának 110. évfordulója alkalmából a Szent Erzsébet Plébániáért Alapítvány szervezésében rendezett konferencián a budapesti Árpád-házi Szent Erzsébet plébániatemplomban a Rózsák terén.

**Szeptember 4-én** a Templomkerti Napok rendezvénysorozat keretében a Dunaart.com *Lélek-mérleg* nemzetközi művésztelep kísérőrendezvényeként Beke László előadást tartott *A mérleg két serpenyője: aktuális és fontos* címmel a somorjai (Šamorín, Szlovákia) református templomban.

**Szeptember 5-én** Pataki Gábor megnyitotta Büki Zsuzsa kiállítását a székesfehérvári Pelikán Galériában.

**Szeptember 6-án** Beke László *Schöffner Miklós aktualitása* címmel előadást tartott Kalocsán, a Városi Közművelődési Intézmények Kamaratermében a művész születésének centenáriuma alkalmából rendezett szimpóziumon.

**Szeptember 7-én** Vincze Gabriella *Mozdulat. A magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* címmel előadást tartott *A Kelet a magyar mozdulatművészetben* című, általa szervezett előadás-sorozat keretében az Iparművészeti Múzeumban.

**Szeptember 12-én** a bécsi Bank Austria Kunstforumban megnyílt a *Die Acht – Ungarns Highway in die Moderne* című időszak kiállítás. A kurátor, Barki Gergely, több alkalommal tartott tárlatvezetést a kiállítás nyitva tartása idején.

**Szeptember 18-án** a *Collegium Artium* keretében Beke László, Gulyás Borbála, Farbakyné Deklava Lilla, Sisa József és Tatai Erzsébet összefoglalták a 33. nürnbergi CIHA kongresszuson tartott előadásaikat.

**Szeptember 20-án** Pataki Gábor Budapesten, a Commerzbank Galériában megnyitotta Kemény Judit (1918–2008) időszak kiállítását.

**Szeptember 21-én** Andrási Gábor a Paksi Képtárban megnyitotta Szij Kamilla *Beszélgetés a kopár hegyeiről* című időszak kiállítását.

**Szeptember 24–25-én** Gellér Katalin előadást tartott *Álom és Vízión. Sassy Attila Ópium-álmok című albuma* címmel a szabadkai Városházán a szabadkai Városi Múzeum (Gradski muzej Subotica) által rendezett *Kulturális utaink – a szecesszió* című nemzetközi konferencián.

**Szeptember 26-án** a bécsi Balassi Intézet és a Collegium Hungaricum Galerie UngArt kiállítótermében megnyílt a *Die Acht – Der Akt – Graphische Ausstellungen der Wegbereiter der Ungarischen Moderne* című időszak grafikai kiállítás. Kurátor: Barki Gergely és Rockenbauer Zoltán. A kiállítás nyitva tartása idején Barki Gergely több alkalommal tartott tárlatvezetést.

**Október 4-én** a Balassi Kiadó könyvesboltjában Galavics Géza bemutatta Serfőző Szabolcs *A sasvári pálos kegyhely története. A zárándoktemplom kialakítása és kegyszobrának kultusza a 18. században* (Budapest, Balassi, 2012) című kötetét.

A Marosvásárhelyi Kulturális Központ által rendezett, *Gyorsuló metamorfózis. Városi műemlékeink helyzete az ezredfordulót követően* elnevezésű tudományos konferencián Farbakyné Deklava Lilla *A magyarországi műemlékvédelem jelenlegi intézményes és jogi kereteinek problémái* címmel tartott előadást a városi Kultúrpalotában.

**Október 9-én** Pataki Gábor az Európai Iskoláról tartott előadást a Próféta Galéria művészettörténeti sorozata keretében.

**Október 10-én** Marosi Ernő az MTA Könyvtárában bemutatta Szelényi Károly *Színek. A fény tettei és szenvedései. Goethe színtana a mindennapokban* (Budapest, Magyar Képek, 2012) című színelméleti könyvét.

Perenyei Monika *A kép a fotográfia örvényében. Thomas Struth táblaképei* címmel előadást tartott az Art Bázis Összművészeti Műhelyben.

**Október 11-én** Jerovetz György megnyitotta Kovács Borbála elektrográfus általa rendezett *Elektrografikák* című kiállítását a Kortárs Galériák Éjszakáján a budapesti Próféta Galériában.

**Október 11–14-én** Sisa József részt vett a RIHA (Research Institutes of the History of Art) éves közgyűlésén a horvátországi Splitben.

**Október 18-án** Perenyei Monika a budapesti Viltin Galériában megnyitotta Szabó Dorottya *Krízis gyümölcsök* című időszaki kiállítását.

**Október 19-én** Sisa József előadást tartott az Universitát Bern által szervezett, *Parlamentarische Repräsentationen: Das Bundeshaus in Bern im Kontext internationaler Parlamentsbauten und nationaler Strategien seit 1830* című nemzetközi konferencián „*Das Vaterland hat bereits sein Haus*” – *das ungarische Parlament in Budapest* címmel.

**Október 23-án** Beke László *1956 és a művészet* címmel megemlékező előadást tartott a somorjai (Šamorín, Szlovákia) református templomban.

**Október 30-án** Galavics Géza a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében bemutatta Papp Júlia *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa* című monográfiáját. A bemutatóról készült videofelvétel felkerült az OTKA honlapjára.

**November 8-án** az International Task Force on Holocaust Education a roma holokauszt-tananyag multiplikátorának nyilvánította Junghaus Tímeát, és elismerő oklevelet adott át részére.

Perenyei Monika a Fotóhónap keretében megnyitotta a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának (FFS) *Pixelszag* című csoportos műhelykiállítását a Mai Manó Házban.

**November 9–11-én** *A művészettörténet útjai* című tudományos konferencián (rendezte Beke László, Gosztönyi Ferenc, Horányi Attila, Jernyei Kiss János, Lövei Pál, Papp Szilárd, Pataki Gábor, Prékopa Ágnes, Zwickl András) Marosi Ernő a Magyar Nemzeti Múzeum Dísztermében *A művészettörténet-írás helyzete*, Hornyik Sándor a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Auditóriumában *A műértelmezés* szekcióban *A spektakulum foglyai*, Bicskei Éva *A társadalom margóján* –



*Fehér foltok és elfojtások a magyar művészettörténetben* szekcióban *Viszonyok intézményesülése – Kazinczy Ferenc egy portréjáról*, Beke László a *Fotótörténet és művészettörténet* szekcióban *Fotótörténet és fotóművészet*, András Edit az András Gábor által vezetett *Művészettörténet és kortárs művészettörténet* szekcióban *Művészettörténet kutyaszorítóban – Ki írja a (kortárs magyar) - művészet történetét?* címmel tartott előadást.

**November 13-án** a *Collegium Artium* keretében Junghaus Tímea *A romák hatása a XV. századi nyugat-európai művészet ikonográfiájára* címmel tartott előadást az MTA BTK Bognár Termében.

Geller Katalin *Bevezetés a szecesszióba* címmel előadást tartott a Vágó József tervei alapján épült százéves Schiffer-villában (ma Pénzügyőr- és Adózástörténeti Múzeum).

**November 16-án** Igor Zabel Award – az európai roma művészet legújabb tendenciáiról címmel Junghaus Tímea beszélgetett Suzana Milevska művészettörténésszel Varsóban, a Zachęta-ban.

Junghaus Tímea az Igor Zabel művészeti és kritikai díjban részesült, a nyertes, Suzana Milevska művészettörténész különdíjasaként.

**November 23-án** Galavics Géza *Kerttörténet és művészettörténet* címmel az MTA IV. Agrártudományok Osztálya szervezésében *A kerttörténeti kutatások 100 éve* című ülészakon, a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozat keretében előadást tartott az MTA székházának Felolvasó Termében.

**November 24-én** a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat támogatásával rendezett, *Szent István tiszteletének évszázadai* című kultusz-történeti konferencián Havasi Krisztina *11. századi faragványtöredékek a Szent István-sír környékéről*, Kerny Terézia *Szent István kultuszának újjáéledése a 19. században* címmel tartott előadást a Szent István Múvelődési Házban.

**November 27-én** András Edit ismeretterjesztő előadást tartott a Kortárs Művészeti Szalon Műgyűjtők Baráti Körében.

**November 29-én** Jerovetz György *Modernizmus és tárgykultúra a hatvanas években Magyarországon* címmel tartott előadást a *Vizuális kultúránk a közelmúltban* című előadás-sorozat keretében a budapesti Próféta Galériában.

**November 30-án** a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozat keretében az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont a *Bölcsész szemmel Bizáncról Pennsylvaniáig* elnevezésű ülészakán Farbakyné Deklava Lilla *A budavári Nagyboldogasszony-templom újonnan előkerült makettje* címmel tartott előadást.

**December 4-én** Galavics Géza *Egy művészettörténész Klaniczay Tiborról* címmel előadást, Marosi Ernő *A Főirány* címmel hozzászólást tartott a Klaniczay Tibor halálának 20. évfordulóján rendezett emlékülésen az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetben.

**December 6-án** az MTA BTK Filozófiai és Zenetudományi Intézet által szervezett *Identitások és váltások* című, interdiszciplináris szimpóziumon Jerovetz György *Tradíció és pillanat – fotó és grafika viszonya a 19–20. század fordulója körül a magyar sajtóban* címmel tartott előadást az MTA BTK Zenetudományi Intézetében. Szekcióvezető Pataki Gábor.

Az Országos Széchényi Könyvtárban a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról rendezett, *„Képes világ”* című tudományos konferencián Papp Gábor György *Ismerőség és idegenség fogalmai a 19. századi építészetben. Adalékok a magyar és a német építészet kapcsolatához a sajtóillusztrációkon keresztül* címmel tartott előadást.

**December 7-én** az MTA BTK Filozófiai és Zenetudományi Intézet által szervezett *Identitások és váltások* című, interdiszciplináris szimpóziumon Bicskei Éva *Férfi(-)kép. Egy arcképcsarnok, néhány orator genie és a közszerepléssel járó dilemmák az 1825–27-es országgyűlésen* címmel tartott előadást az MTA BTK Zenetudományi Intézetében.

**December 11-én** a Collegium Artium keretében Székely Miklós *Szinyei, Kernstok, Körösfői...: interpretációk és kanonizálási kísérletek az 1911-es római nemzetközi kiállítás magyar „Múcsarnokában”* címmel tartott előadást az MTA BTK Bognár Termében.

**December 12-én** a Balassi Kiadó alapításának 20. évfordulója, valamint a *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon* (MAMŰL) XIII., záró kötetének megjelenése alkalmából ünnepi könyvbemutatóra került sor az MTA Könyvtárának Előadótermében. Vendégek Marosi Ernő, Paládi-Kovács Attila, Szörényi László. Marosi Ernő a Kiadó művészettörténeti publikációit értékelte.

**December 17-én** Faludy Juditot a Francia Intézetben a Francia Köztársasági Érdemrend lovagi fokozatával tüntették ki.

Összeállította Kerny Terézia

# Rövidítések jegyzéke

AHA	<i>Acta Historiae Artium</i>
AICA	Association Internationale des Critiques d'Art
ÁMRK	Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ
BBTE	Babeş–Bolyai Tudományegyetem (Kolozsvár)
BTM	Budapesti Történeti Múzeum
CEU	Central European University (Budapest)
CIHA	Comité International d'Histoire de l'Art
ELTE BTK	Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
GWZO	Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Osteuropas (Lipcse)
ICFA	Image Collections and Fieldwork Archives (Dumbarton Oaks)
ICOM	The International Council of Museums
ICOMOS	Conseil International des Monuments et des Sites
IM	Iparművészeti Múzeum
KKK	képzési és kimeneti követelmények (felsőoktatás)
KÖH	Kulturális Örökségvédelmi Hivatal
KÖSZ	Kulturális Örökségvédelmi Szakszolgálat
LAHU	<i>Lapidarium Hungaricum</i>
LUMU	Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
MÁG	Műemlékek Állami Gondnoksága
MÉ	<i>Művészettörténeti Értesítő</i>
MÉM	Magyar Építészeti Múzeum
MG	Műemlékek Nemzeti Gondnoksága
MKE	Magyar Képzőművészeti Egyetem
MNG	Magyar Nemzeti Galéria
MNM	Magyar Nemzeti Múzeum
MÖB	Magyar Ösztöndíj Bizottság
MTA	Magyar Tudományos Akadémia
MTA BTK	Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont
MTA MKI	Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet
MTMT	Magyar Tudományos Művek Tára
NKA	Nemzeti Kulturális Alap
NKFP	Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Programok
NÖK	Nemzeti Örökségvédelmi Központ (az MNM része)
OMvH	Országos Műemlékvédelmi Hivatal
OTKA	Országos Tudományos Kutatási Alap
OSZK	Országos Széchényi Könyvtár
OSAS	Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület
PPKE	Pázmány Péter Katolikus Egyetem
RÉKE	Régi Épületek Kutatóinak Egyesülete
RIHA	The International Association of Research Institutes in the History of Art
SNG	Slovenská národná galéria (Pozsony)
SzM	Szépművészeti Múzeum
TÁMOP	Társadalmi Megújulás Operatív Program
TKM	Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára

# ars hungarica 2013

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXIX. évfolyam

## Supplementum

Tanulmányok Kelényi György tiszteletére





# Tartalom

Sisa József: A 70 éves Kelényi György köszöntése .....	5
Rényi András: Köszöntő .....	7
Tabula gratulatoria .....	9

## Tanulmányok

Marosi Ernő: Centrumok és perifériák a középkori festészetben. Az erdélyi falfestészet újabb példái .....	11
Endrődi Gábor: Tervezhette-e Albrecht Dürer a Fugger-kápolnát? .....	20
Hetényi Ágnes: Borromini-kutatások a 20. század végén .....	27
Igaz Rita: Ünnepek a kastélyban .....	33
Rényi András: A misztérium tárgylagossága. A „nagy” Lázár feltámasztása: adalékok a fiatal Rembrandt képi narrációjának kérdéséhez .....	41
Németh István: Nézzétek ezeket a majmokat! A majommotívum szerepe és jelentése Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne egy-egy budapesti festményén .....	50
Gulyás Borbála: Bocskay György kalligráfus oklevelei a Habsburg házassági diplomácia szolgálatában .....	54
Tóth Áron: Dicsőség és presztízs: az edelényi kastély ikonográfiája .....	59
Szerdahelyi Márk: Josef Thalherr ismeretlen terve a madarasi templomhoz. A madarasi templom építéstörténetének vázlatos áttekintése, különös figyelemmel a Thalherr-tervre .....	67
Velladics Márta: Johann Ferdinand Mödlhammer kismartoni barokk lépcsőháza (1760–1761) .....	74
Krähling János–Nagy Gergely Domonkos: A nagyvárad székese gyház Hillebrandt-féle centrális tervei .....	81

Terdik Szilveszter: Görögkatolikus templomtervek a 18. század második feléből .....	89
Szilárdfy Zoltán: Pestisemlékművek egy barokk szószék párhuzamában .....	96
Haris Andrea: Az „Angyali társaságnak szövetsége” a sümegi orgonakarzaton .....	99
Jernyei Kiss János: „In Brenz gemahlen.”	
A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben .....	106
Herczeg Renáta: Adatok a simontornyai templom és rendház történetéhez és kifestéséhez.	
Újabb adalékok Bebo Károly és Fridl Károly működéséhez .....	112
Sárossy Péter–Smohay András: Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának ikonográfiai programja .....	120
Opra Zsuzsanna: A soproni Szentlélek-templom	
Dorffmaister-falképeinek restaurálástörténete .....	129
Somorjay Sélysette: Dorffmaister pinxit. A tizenkét hónap körtánca, Johann Evangelist Holzer kompozíciója Alsóbogáton .....	136
Lővei Pál: „...az akkori divat követelményeinek behódolva...”	
A felsőhídvégi Hiemer–Jeszenszky-kastély és falképeinek sorsa .....	141
Semsey Balázs: Adalékok a vágtapolcai kastély 18. századi berendezésének utóéletéhez .....	151
Kostyál László: Donát János portréi a Kovásznai Kováts családról .....	158
Kovács Imre: Beethoven apoteózisa Josef Danhauser <i>Liszt a zongoránál</i> című képén .....	164
Orbán János: Portrék a könyvek között .....	172
Tátrai Júlia: Gróf Festetics Andor szelestei festménygyűjteményéről .....	181

## Bibliográfia

Kelényi György művei (1967–2013) .....	189
--	-----

# A 70 éves Kelényi György köszöntése

Egy tudós 70. születésnapja alkalmából megfogalmazott szavak a műfajból fakadóan személyesek is, de egyúttal már egy gazdag életpálya valamilyen summázatát is kell adniuk. Ennek szellemében szeretném felidézni Kelényi Gyurival kapcsolatos néhány emlékemet, és ejtenék egyúttal néhány szót – a személyes elemeket itt sem mellőzve – tudósi munkásságáról.

Pályám legelején, sőt tulajdonképpen annak tényleges megkezdése előtt az egyetem felsőbb éves diákjaként módom volt vele megismerkedni. Akárcsak jeles pályatársam, Rényi András, én is azok közé tartoztam, akiket az egyetemen tanított, és lehetőségem nyílt építészettörténeti óráira járni. Szerencsémre nekem a 19. századi magyar építészetéről beszélt, számos új mozzanattal és ötlettel megerősítve ilyen irányú érdeklődésemet. Ekkortájt kezdtem járni az Országos Műemléki Felügyelőség (akkor még volt ilyen intézmény!) különböző gyűjteményeibe is, ahol Gyuri korábban dolgozott, és ahol a kollégák örömmel és szeretettel idézték fel személyiségét.

Kelényi György munkáit, könyveit azonban már ezt megelőzően sokan forgattuk. Sokoldalúsága és nyelvismerete okán ugyanis több kötet szerzője volt *A Művészet Kiskönyvtára* című, igen hasznos és igényes ismeretterjesztő sorozatban (akkor ilyen is volt). Néhány angol festőről írt kötetet – a később elsősorban építészettörténetre specializálódó művészettörténésznek ugyanis megvolt a műveltsége és érzéke ahhoz, hogy hitelesen és élvezetesen írjon erről a témáról is. Így került ki a tolla alól a kis Turner-, a Constable-, majd később a Gainsborough-monográfia. A Turnerről szóló könyvecskét különösen nagy becsben tartottam, de úgy látszik, más is nagyra értékelte. Egy alkalommal, amikor – még Zádor Anna óráján – Turnerről készült szemináriumi dolgozatomat kellett felolvasnom, az akkor szokásos módon illusztráció jelleggel körbeadtam az említett *Művészet Kiskönyvtára* kötetet, saját példányomat. Valószínűleg nem az én ékesszólásomnak, hanem a könyvecske iránti érdeklődésnek köszönhetően az soha nem került vissza hozzám, valamelyik hallgatótársunk örökre eltüntette.

Komolyra fordítva a szót: bár Kelényi György kutatóként az építészet felé fordult, a festéssel fenntartott intim kapcsolata kitartott. Elsősorban természetesen a barokk korával, amit a Corvina Kiadónál megjelentetett kötetében érzékletesen mutatott be, illetve a Rubens Medicigalériájáról szóló munkájában is bizonyított.

Tudósi érdeklődésének és kutatásának középpontjában azonban kétségtelenül a barokk építészet, még pontosabban a 18. századi magyarországi építészet áll. A rendkívül termékeny, ám a mai napig nem kellően feltárt korszak számos fő aspektusát vizsgálta. Elsősorban néhány fontosabb személyiségét vette górcső alá, olyan meghatározó szereplőket, mint Franz Anton Hillebrandt és Melchior Hefele. Alapvető publikációkat szentelt a kamara, a hivatalos építészet, a típustervek kérdésének. Egyik kedvenc témája a budai királyi vár, illetve a kastélyépítészet – egyébként Magyarország kastélyépítészetéről a mai napig használatos, népszerűsítő áttekintést is írt. További fő témája a magyar építészettörténeteknek nem kevés fejtörést okozó klasz-

szicizáló késő barokk építészet, amelyről akadémiai disszertációja is szól. A „nagy” építészet mellett az enteriőr mint olyan is foglalkoztatja. Az utalásszerűen említett munkákban imponáló a levéltári források feldolgozásának mélysége, a magyar és osztrák összefüggések megrajzolása, akárcsak a tágabb nemzetközi háttér ismerete. A levéltári források közül az írott és a rajzi dokumentumok egyenrangú kezelése metodológiájában is példamutató.

Legyen szabad e ponton ismét személyes területre tévednem. 1988-ban Zádor Anna bemutatott egy kolléganőjének, illetve barátnőjének, a University of Virginia professzorának, Dora Wiebensonnak. Ismeretségünkből szoros szakmai kapcsolat lett; elhatároztuk, hogy kettőnk szerkesztésében, további magyar szerzők bevonásával angol nyelvű magyar építészettörténetet adunk ki Amerikában. Felkértem több kollégát a részvételre, többek között – mint a barokk építészet legavatottabb magyar szakértőjét – Kelényi Györgyöt is. Ő ténylegesen rangidős és korábban volt köztünk, mégis vállalta a közreműködést. Nem volt könnyű egy idegen nyelv és egy más kultúra közegében, annak kíváncsi szerinti dolgozni, kollektív munka keretében a feladatnak eleget tenni, de Gyurival az együttműködés tökéletesen zavartalanul folyt. Amerikai társszerkesztő – az érintett emberi kvalitásait: nyugalját, segítőkészségét, humorát is nagyra értékelve – hamar felismerte, hogy a barokk korszak egyik európai rangú ismerőjét tudhatja szerzőjének.

Az egyetemi életben többször volt alkalmam együtt vizsgáztatni vele. A tanári szoba tárgy-szerű közegében mint vizsgabizottsági elnök mindig megtalálta a nyugodt légkör kialakításának, ugyanakkor a vizsgázó sokoldalú „kikérdezésének” eszközeit. Ez a humánus és kollegiális hozzáállás azonban nem jelentette a jó osztályzatok könnyű megszerzését; Kelényi tanár úr – csak úgy, mint saját tudósi működésében – a diákokkal szemben is magasra állította a mércét.

Nem lenne teljes a kép, ha nem ejtenék néhány szót azon kapcsolatokról, amelyek Kelényi Györgyöt saját intézetemhez kötik. Bár intézményesen ezek kevésbé jelentősek, Gyuri mégis számos szállal kapcsolódik hozzánk. Nem pusztán mint művészettörténésznek nemzedékeinek tanára, akik közül többen nálunk kaptak állást, bár ez korántsem elhanyagolható szempont. Emellett jó néhány kiadványunkban szerzőként szerepelt, egyebek között intézetünk periodikumában, az *Ars Hungarica*-ban. És kevesen tud(hat)ják, hogy ha intézetünk Levéltári Regesztagyűjteményében a Thurzó család, az Udvari Építészeti Igazgatóság vagy Kapossy János hagyatékának regesztáit nézegetik, akkor az ő ifjúkori keze munkáját forgatják.

Ez alkalomból, kedves Gyuri, a jó egészségen kívül mint vérbeli tudósnak mi mást, mint további jó munkát szeretnék kívánni Neked.

Sisa József  
igazgató  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet

# Köszöntő

Bár „hivatali” kötelességem is volna, hogy Kelényi György professzort, a művészettörténeti tudomány doktorát, az ELTE Művészettörténeti Intézet korábbi igazgatóját, az ELTE Művészettörténeti Doktori Iskola jelenlegi vezetőjét és a kari Tudományos Bizottság tagját 70. születésnapja alkalmából tisztelettel köszöntsem – hadd legyek ezúttal személyes. Életrajzi esetlegesség és nem dicsőség, valahogy mégis büszke vagyok rá: az elsők között voltam, akik a Tanár Úr tanítványának mondhatták magukat. Akkoriban, a hetvenes évek közepén őrségváltás zajlott a pesti bölcsészkar Vayer Lajos vezette Művészettörténeti Tanszékén: talán a legendás Zádor „Mama” nyugdíjba vonulásával kerülhetett oda, fiatal, de már nevet szerzett kutatóként – úgy rémlik, a kiváló Tóth Sándor társaságában. Kezdetől fogva kedvvel jártam az óráira: minthogy erősen vonzódtam a barokkhoz, minden érdekelt, amiről csak jellegzetesen csendes, de szabatos értekező modorában beszélt. Imponáló volt erudíciója és szolid pedantériája: került minden intellektuális divatozást, trendiséget, nagyotmondást – pedig akkoriban a mainál sokkal elitistább karon sokan próbálkoztak az ön- és karrierépítésnek ezzel a stratégiájával.

Abban az első félévben a barokk építéset volt a téma: Borromini S. Ivójától és S. Carlo alle Quattro Fontanéjától a Louvre-on át Vierzehnheiligenig és a bécsi Staatsbibliothekig később mindet már azon jegyzetek alapján studióztam végig testközelből is, amelyeket a Tanár Úr óráin készítettem. És persze nagyon csalódott voltam, hogy az igazán barátságos vizsgán is csak négyest kaptam – az idősebb Fischer von Erlachot kérdezte, pedig készültem.

Hogy milyen minőségű tudást kaptam ehhez tőle, arra még azon év, 1975 nyarán csattanós bizonyítékot szolgáltatott a sorsszerű véletlen. Hátizsákos egyetemistaként Bécsben és Rómában jártam hosszú turistaúton, s persze magammal vittem egyenméretű kartoncédulák tucatjaira írt/rajzolt jegyzeteimet is. Itthon aztán szomorúan kellett konstatálnom, hogy egy csomagnyi kártyám – épp a Fischer von Erlach pompás bécsi Karlskirchéjéről való adag – útközben valahol elveszett. Annál inkább meglepődtem, hogy néhány nappal hazaérkezésem után múlva csomagot kaptam – Bécsből, benne a jegyzeteimmel és egy kísérőlevéllel, amelyben arra kértek engem, juttassam el a küldeményt jogos tulajdonosának, aki azt az alsó Belvedere épületében vesztette el. A címemet egy a Karlskirche homlokzatát ábrázoló képeslapon találták, amelyet néhány évvel korábban kaptam és a kártyák között tartottam – együtt azokkal a színes, sematikus ábrákkal, amelyeket, a vizsgára készülve, a homlokzati dekoráció és a díszoszlopok különböző jelentésrétegeiről rajzoltam – az órákon hallottak alapján. A levélíró hölgy történetesen az akkor az alsó Belvedere-ben működő osztrák barokk gyűjtemény egyik munkatársa volt – a jegyzetek és ábrák alapján arra jutott, hogy a megtalált paksamétát egy igazi szakember készítette (még az építészet-ikonológiával kapcsolatos szakirodalmi hivatkozást is megtalálta). Kollegiális gesztusként tartotta tehát fontosnak, hogy fáradságot nem ismerve és költséget nem kímélve viszszaküldje annak, akiről tudhatta, hogy valóban valami fontosat, sok munkával teremtett értéket vesztett el a lépcsőházban.



A hölgy csak két dolgot nem vett észre: egyrészt hogy a képeslap több évvel korábbról datálódott, én pedig a címzettje, nem a feladója voltam; másrészt hogy nekem, harmadéves egyetemista süvölvénynek fogalmam sem volt a szaktanulmányról, egyáltalán nem voltam szakkutató – csak (és emiatt mesélem el a történetet) Kelényi György tanítványa. Aki ezek szerint olyan lelkiismeretesen készült az órákra, oly fontos dolgokat és olyan pontosan tanított meg, hogy még egy épp csak jól teljesítő tanítványa is képes volt hibátlan képet nyújtani – róla.

Ennek immár csaknem negyven éve. Vonzalmam a barokk iránt azóta sem csökkent – és bár nem lettem építészettörténész, Kelényi tanár úr munkáinak azóta is őszinte tisztelője vagyok. Néhány éve immár kollegiális minőségben is – és jólesik látni, hogy részben a mi évfolyamunkkal kezdődött tanári pályája ma is töretlenül folytatódik. Több generációra elegendő kutató nevelődött ki gondos kezei alatt – s az államvizsgákon most is, minden évben akad egy-két lelkes „barokkos” vagy 18. századra specializálódott növendék, akinek fölkészültségén, alaposságán és kitartásán – foglalkozzék bár kastélyépítészettel, freskófestészettel vagy emblematikával – meglátzik, hogy az ő iskolájába járt. Egykori intézetigazgatóként múlhatatlan érdemeket szerzett a bolognai rendszer bevezetésében: végül is az ő nevéhez fűződik az alapfokú és mesterképzési *curriculum* kialakítása, s a Doktori Iskola vezetőjeként azóta is tevékeny részt vállal az Intézet életében.

Amikor ezzel a kötettel az Intézet munkatársai nevében is tisztelgünk tekintélyes tudományos és tanári munkássága előtt és gratulálunk sokszorosan kiérdemelt *professor emeritus* címéhez, azzal a mögöttes szándékkal is kívánok jó egészséget és további termékeny, dolgozó éveket Kelényi Gyurinak, hogy maradjon közöttünk is: nagyobb szükségünk van humanista műveltségére, szakértelmére, ügyszeretetére, munkabíráására és bölcs humorára, mint valaha.

Rényi András  
intézetigazgató  
ELTE Művészettörténeti Intézet

# Tabula gratulatoria

Ágoston Júlia	Bubryák Orsolya	Geller Katalin
Aknai Katalin	Buzási Enikő	Gergely Mariann
Alföldi Gábor	Czeglédy Ilona	Gerszi Teréz
András Edit	Czére Andrea	Geskó Judit
Andrási Gábor	Csejdy Júlia	Gonda Zsuzsa
Askercz Éva	Csengel-Plank Ibolya	Gosztola Annamária
B. Benkhard Lilla	Dávid Ferenc	Gosztonyi Ferenc
Bakos Katalin	Dercsényi Balázsne	Gödölle Mátyás
Balla Gabriella	Dobos Zsuzsanna	Granasztóiné Györffy Katalin
Balogh Ilona	Dombrovsky Ninette	Grászl Bernadett
Bardi Teréz	E. Csorba Csilla	Gyivicsán Anna
Bardoly István	Ecsedy Anna	Hadik András
Barki Gergely	Eisler János	Hajdú Virág
Bartos György	Ember Ildikó	Hajós Géza
Basics Beatrix	Entz Géza Antal	Havasi Krisztina
Beke László	Eörsi Anna	Hessky Orsolya
Beke Zsófia	Fábry Eszter	Hídvégi Violetta
Békés Enikő	Faludy Judit	Hornyik Sándor
Bellák Gábor	Farbaky Péter	Horváth István
Bibó István	Farbakyné Deklava Lilla	Horváth Hilda
Bicskei Éva	Farkas Attila	Horváthné Ács Katalin
Bizzer István	Farkas Zsuzsa	Imre Györgyi
Boda Zsuzsanna	Fehér Ildikó	Jankovits Katalin
Bodnár Szilvia	Fehérvári Zoltán	Jávor Anna
Bodó Sándor	Feld István	Jékely Zsombor
Bodor Imre	Földes Mária	Jerovetz György
Bodorné Szent-Gály Erzsébet	Földi Eszter	Junghaus Tímea
Boncz Hajnalka	G. Lászlai Judit	Kalmár János
Bor Ferenc	Gábor Eszter	Kárpáti Zoltán
Boreczky Anna	Galavics Géza	Kemény Mária
Boros Judit	Garas Klára	Kerny Terézia
Borossay Katalin	Gaylhoffer-Kovács Gábor	Keserü Katalin

Kiss Erika  
Kiss Melinda  
Klaniczay Gábor  
Komárik Dénes  
Kontsek Ildikó  
Kopócsy Anna  
Koppány Tibor  
Kovács András  
Kovács Péter  
Kovács Zoltán  
Kovács Zsolt  
Kovalovszky Márta  
Körber Ágnes  
Kuklay Antal  
Küllős Imola  
Laczkó Ibolya  
Ladányi József  
Lantos Adriána  
László Emőke  
Lengyel László  
Leposa Zsóka  
Lichner Magdolna  
Lipp Monika  
Makky György  
Markója Csilla  
Mazányi Judit  
Mentényi Klára  
Mészáros F. István  
Mikó Árpád  
Mojzer Anna  
Mojzer Miklós  
Nagy Árpád Miklós  
Nagy Ildikó  
Nagy László  
Nagy Veronika  
Nemes András  
Németh Katalin  
Nováky Hajnalka Ágnes

Őriné Nagy Cecília  
P. Szűcs Julianna  
Pajorin Klára  
Pállinkás Réka  
Pálos Frigyes  
Papp Gábor György  
Papp Júlia  
Papp Szilárd  
Passuth Krisztina  
Pásztor Emese  
Pataki Gábor  
Perenyi Monika  
Paternák Miklós  
Petneki Áron  
Plesznivy Edit  
Pócs Dániel  
Pócs Veronika  
Poszler Györgyi  
Prakfalvi Endre  
Prékopa Ágnes  
Prokopp Mária  
Puskás Bernadett  
Pusztai László  
Radványi Orsolya  
Ratzky Rita  
Révész Emese  
Ridovics Anna  
Ritoók Pál  
Róka Enikő  
Rostás Péter  
Rusina, Ivan  
Ruzsa György  
Sághy Marianne  
Sajó Tamás  
Sallay Dóra  
Schulcz Katalin  
Semsey Réka  
Seres Eszter

Serfőző Szabolcs  
Simon Magdolna  
Sonkoly Károly  
Sturcz János  
Szabó Péter  
Szabolcsi Hedvig  
Szakács Béla Zsolt  
Székely Miklós  
Székely Zoltán  
Szentesi Edit  
Széphelyi Frankl György  
Szilágyi András  
Szőcs Miriam  
Szőke Annamária  
Szöllőssy Ágnes  
Szücs György  
Takács Imre  
Tamás Zsuzsanna  
Tatai Erzsébet  
Tátrai Vilmos  
Tompos Lilla  
Tóth Ferenc  
Török Gyöngyi  
Tüskés Anna  
Ugry Bálint  
Ujváry Péter  
Urbach Zsuzsa  
Váliné Pogány Jolán  
Varga Zsuzsanna  
Várkonyi György  
Vécsey Axel  
Végh János  
Verő Mária  
Veszprémi Nóra  
Zakariás János  
Zwickl András  
Zsákovics Ferenc  
Zsámbéky Monika

Marosi Ernő

## Centrumok és perifériák a középkori festészetben *Az erdélyi falfestészet újabb példái*

A középkori művészettörténet egyik alapvető problémája a térbeli, földrajzi tagolódás kérdése: könnyű belátni, hogy ehhez a művészettörténet stílustörténeti szemlélete jelentette a kiindulópontot. A kérdés így fogalmazható meg: hogyan érvényesülnek általános tendenciák (a „nagy” korstílusok) olyan társadalmi, tulajdon-, igazgatási, közlekedési viszonyok között, amelyekben az ezeket hordozó – és a megfelelő mobilitással rendelkező – tényezők (például az egyház, a szerzetesrendek, a zárandókatok, a távolsági kereskedelem stb.) kevésbé voltak erősek, mint a lokális-regionális elhatárolódás tényezői.

A legtöbb európai művészettörténet-írásban a regionális elv érvényesül: a németországi, francia, itáliai művészettörténet-írásban a „regionális iskolák”, tájak, birtokok, tartományok elvét követték – gyakran a modern államokban túlhaladott, késői feudalizmus kori közigazgatás hálózatának historizáló figyelembevételével.<sup>1</sup> A magyar művészettörténet-írás inkább a 19. század végi nemzetállam centralizációjának visszavetítését kereste, a középkor uralmi központjainak kulturális „kisugárzását” tételezve fel, már a korábbi korszakokra nézve is.<sup>2</sup> Ahol a mégis szükségesnek bizonyult földrajzi tagolás megjelenik, ez rendszerint nem az emlékmagyból következik, hanem nagy természetföldrajzi egységekhez igazodik (ilyen, a sorozat egészéből adódó egységeket vett figyelembe Pasteiner Gyula *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* egyes kötetének művészettörténeti összefoglalóiban,<sup>3</sup> és hasonlóan tagolta corpus-műveit Radocsay Dénes is<sup>4</sup>). Az a nagy múzeumi vállalkozás, amely az újabb középkori művészettörténet-írásban a regionális szempont érvényesítését programszerűen vállalta, a Magyar Nemzeti Galéria 1994-es *Pannonia*

<sup>1</sup> Peter LASKO: The Concept of Regionalism in French Romanesque. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hg. Hermann FILLITZ–Martina PIPPAL. Graz–Wien (Köln), Böhlau, 1984. III. 17–25; Willibald SAUERLÄNDER: Die Geographie der Stile. In: *Akten* 1984. i. m. 27–35; André MUSSAT: L'étude régionale: Identité culturelle et expressions artistiques, mythes et réalités. In: *Akten* 1984. i. m. 37–44.

<sup>2</sup> Lásd erről Ernő MAROSI: Zentrifugale Kräfte als zentripetales Deutungsschema der Geschichte der Kunst in Ungarn am Ende des Mittelalters. Kunsthistorische Überlegungen zu: Hauptstadt – Kunstzentrum – Regionalzentrum – Kunstproduktion. In: *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hrsg. von E. ENGEL–K. LAMBRECHT–H. NOGOSSEK. Berlin, Akademie Verlag, 1995. 173–184.

<sup>3</sup> XIII. *Magyarország IV (A Dunántúl)*. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 1896; XV. *Magyarország V (Felső-Magyarország)*; XX. *Magyarország VII (Délkeleti Magyarország, Erdély és a szomszédos hegyvidékek)*. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 1901.

<sup>4</sup> *A középkori Magyarország falképei*. Budapest, Akadémiai, 1954; *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, Akadémiai, 1955; *A középkori Magyarország faszobrai*. Budapest, Akadémiai, 1967. – Mindegyikben „Történet” című stílustörténeti bevezetés, a táblakép-kötetben (1955) művészeti földrajzi szempontokkal az „Iskolák, műhelyek, mesterek táblázata” című függelékben: 495–502, hasonlóképpen a faszobrászat corpusában (1967): a 14. századra nézve: „Szepességi szobrok”, valamint „A sárosi iskola és egyéb emlékek”, a 15. század második felében kassai iskola, bányavárosok és Turóc, Szepesség, Dunántúl és Erdély (ugyanilyenek a 16. századra nézve is) alfejezetekkel. A megoldás pusztán gyakorlatias választása ezekből nyilvánvaló.

*Regia* kiállítása, egyrészt igen nagy, történeti földrajzi szempontból definiálhatatlan régiót (a Dunántúlt) választott tárgyául,<sup>5</sup> másrészt mivel ez a „nagyta” a középkori ország uralmi centrumait is magába foglalja, megkerülte a centrum és periféria kérdésének felvetését.<sup>6</sup> Paradox módon még az is elképzelhető lenne, hogy e régiófogalom alapján más régióban feltűnő udvari stílusjelenségeket interregionális kapcsolatok jeleként értelmezzünk.<sup>7</sup> Az 1994-es vállalkozás azonban – együtt az ilyen igények égető aktualitását jelző, 1987-ben kiadott *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* kötetével – a középkori magyarországi művészet regionális tagolódásának megismerését célzó kutatások fő inspirátorává vált.<sup>8</sup> Mellettük – a középkori magyar királyság művészettörténetének nézőpontjáról<sup>9</sup> úgyszólván a regionális összefüggések és korrekciós szempontok maguktól értetődő képviselőiként – fontos szerephez jutottak a mai Magyarország határain kívül található emléktanyák művészettörténeti kutatásában illetékes mai nemzetállamokban folyó művészettörténeti kutatások. Eredményeik összefoglalása – nem nélkülözve magyar kutatók közreműködését sem – különösen Szlovákiában áll rendelkezésre.<sup>10</sup> Hasonló jelentőségűek azok a kutatások, amelyek az utóbbi időben különösen Erdély művészettörténetében folynak, alapvetően helyi kutatók munkájával, magyarországi kutatók nagy érdeklődésével és támogatásával. Ma Erdély középkori művészettörténetének ismeretbázisa a 19. század vége óta nem tapasztalt mozgásban van, és már látszik, hogy a megszokott művészettörténeti fogalmakkal nem írhatók le pontosan az új jelenségek. Eddigi tudásunkat is át kell értékelnünk; egyszer eljön majd az ideje az új szintézisalkotásnak is, ami minden bizonnyal egy új erdélyi művészettörténész iskolára vár. Ebben az ismeretgyarapodásban különösen fontos szerepet játszik a középkori falfestészet újabb kutatásokban feltárt emléktanyája, amelynek egy – csekély – része e munkának is kiindulópontja. Azért lehet kiindulópont, mert mind kronológiai tekintetben ismerethézagokat, mind földrajzi vonatkozásban „fehér foltokat” tölt ki.

A falfestészet emléktanyájának értelmezése kiváló példája a művészettörténeti stílusfogalom különböző értelmezéseinek, illetve az ezekből levonható következtetéseknek. Az egyik lehetőséget a szorosabban vett stílustörténet adja; ez a datálás és a kronológiai besorolás legfontosabb eszköze, mindenekelőtt a stílus variánsainak, a jelentősebb stílusáramlatoknak ismerete – tulajdonképpen a műértő ismeretanyaga – alapján. A hazai művészettörténeti irodalomban ezt a *conoscitore*-típusú ítéletet – programatikus tudatossággal is<sup>11</sup> – mindenekelőtt Gerevich Tibor honosította meg. Ez szolgált a Radocsay Dénes által nyújtott történeti elbeszélés alapjául, s ezen

<sup>5</sup> Ezt kifejtette már ENGEL Pál: A középkori Dunántúl mint történeti táj. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3.) 13–21.

<sup>6</sup> MAROSI Ernő, Magyar(országi) művészettörténet – régiók művészettörténete. In: *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE 2008*. Szerk. N. Kis Tímea. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézeti Képviselet, 2009. 9–19.

<sup>7</sup> Erről lásd recenziómat: *Acta Historiae Artium*, 37. 1994–1995. 329.

<sup>8</sup> Lásd e tárgyban mindenekelőtt az eddig megjelent, a régió kritériumainak különböző felfogásait is pontosan tükröző két terjedelmes tanulmánykötetet: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000. (Dél-Alföldi Évszázadok 13); *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010 – a megfelelő történeti földrajzi bevezetőkkal: az előbbiben KRISTÓ Gyula, az utóbbiban ZSOLDOS Attila tollából.

<sup>9</sup> Vö. Ernő MAROSI: Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie: das Königreich und der Ständestaat Ungarn im Mittelalter. *Ars*, 40. 2. 2007. 135–143.

<sup>10</sup> Lásd a vonatkozó két nagy, egyben művészettörténeti szintézisként koncipiált kiállítási katalógust: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenska narodná galéria v Bratislave. 2003; *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Ed. Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenska narodná galéria v Bratislave. 2009.

<sup>11</sup> Művészettörténet. In: *A magyar történetírás új útjai*. Szerk. HÓMAN Bálint. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1931 (új kiadása: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*. Szerk., a bevezetést és az utószót írta, valamint a kronológiai vázlatot összeállította MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet–Corvina, 1999. 206–242).



alapulnak az 1987-ben kiadott *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* kötet festészeti fejezetei is. Jellegzetességük egy-egy stílustörténeti jelenségnek feltételezett eredetével (a művészettörténeti közmegegyezés szerint: „hatások” kiindulópontjaival) való jellemzése, amely sokszor meglehetősen bizarr kifejezésekhez vezetett. Ezek – jobb híján – a származtatás formuláival adnak stílusjellemzéseket, így említenek itáliai trecento-kapcsolatokat, közép-európai stílusjelenségeket, sőt olasszal kevert (!) cseh hatásokat is. Akkoriban, amikor ilyen alcímek kerültek a *Magyarországi művészet* 1987-ben megjelent 2. kötetének festészeti fejezeteibe, még sokkal kevésbé rendelkezünk azokkal a bensőséges tapasztalatokkal a középkori falfestészetről, amelyeket a velük való intenzív foglalkozás hozott meg. Radocsay Dénes könyve például nagyrészt régi fényképeken és akvarellmásolatokon alapult. Ahol ez a tudományos érdeklődés megvolt, mint például a felvidéki emlékműnek akkoriban Csehszlovákiában mintaszerű kutatásában és corpusba foglalásában, ott – már a kor nemzetközi szempontjai szerint is – éppen ez a stílus származtatását célzó módszer dominált. Sűrűn olvasunk a csehszlovák kutatóknál<sup>12</sup> észak-itáliai, friuli, dél-tirolói, osztrák és cseh vagy szászországi, sziléziai származtatásokról. Csak az a kérdés: hogy kerültek ezek az ismeretek minden központtól távoli magyarországi falvakba. Ilyenkor rendszerint a birtoklástörténeti adatokat szokás segítségül hívni. Ha a falu birtokosa nagyúr, országos méltóságot betöltő báró volt, nyilván az udvarból szegődöttetett mestereket, ha káptalan, nyilván a püspöki székhelyről, s ha követségben járt a pápai udvarban – a 14. században többnyire Avignonban –, mi sem természetesebb, mint (lehetőleg) firenzei mesterekre gondolni. A tág perspektíva bűvöletében pedig szívesen feledjük, hogy a hatalmas, sokszor az országban mindenfelé szétszórt birtoktestek gazdái jó, ha egyáltalán megfordultak falvaikban, s aligha törődhetek minden egyes templomi dekoráció részleteivel, egyenként megvitatva minden kép tervezetét. Ilyen tervek, vázlatok és kartonok többnyire valószínűleg nem is léteztek. A falusi papokról sem tételezhetünk fel sokat a kor műveltségi viszonyainak ismeretében.<sup>13</sup>

A stílusfogalom másik értelmezését a stíluskritikai módszer mint az egyéni formai sajátosságok tapasztalati úton való kimutatásának legitim módszere jelenti. Ennek legfontosabb veszélyét és korlátját a ténylegesen individuális ábrázolási elemek azonosításának – és megkülönböztetésüknek a korstílusra jellemző általánosságoktól, mint pl. figuratípusok, kompozíció – nehézsége jelenti. Individuumok azonosítására elsősorban nagyobb terjedelmű művekben, számos emléket felmutató régiókban van lehetőség – amennyiben a festésmód megfigyelését az emlékek állapota, esetleg restaurálásuk foka is, megengedi. Könnyű belátni, hogy falusi templom méretű falképegyüttesek elkészítése nemigen igényelt nagyobb munkamegosztást, népes műhelyeket, ugyanakkor a stíluskritikai eljárásban nagy szerepet játszó elképzelések az „iskolákról”: mester, segéd, tanítvány, követők viszonylatairól ebben a koncepcióban fontos szerepet játszanak.

A magyar (és a szlovákiai) középkori festészettörténet számára elsősorban Gömör megye számosabb emlékműve kínálkozott a regionális modell tényanyagaként. A felvidéki 14. század végi–15. század eleji falfestészetben nem ismerjük, csak feltételezhetjük a központokat. Emlékek nagyobb csoportja maradt fenn Gömör megyében, ahol különböző megfontolásokból Rimaszombat (Rimavská Sobota), Rozsnyó (Rožňava) került szóba központként, de ezekben a városokban magukban nincsenek megmaradt falfestészeti emlékek. A gömöri falképek stílári és kronológiai összefüggéseinek megítélésében vezető szerepet játszanak Prokopp Mária kutatásai, már első ilyen tárgyú, 1969-es publikációja óta. Ebben világosan kifejti hipotéziseinek azóta is érvé-

<sup>12</sup> Publikációik összefoglaló eredménye: Vlasta DVOŘÁKOVÁ–Josef KRÁSA–Karel STEJSKAL: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha–Bratislava, Odeon–Tatran, 1978.

<sup>13</sup> Vö. Ernő MAROSI: Pfarrkirchen im mittelalterlichen Ungarn im Spannungsfeld der beherrschenden Kräfte der Gesellschaft und zunehmender Bildungsansprüche. In: *Pfarreien im Mittelalter, Deutschland, Polen, Tschechien und Ungarn im Vergleich*. Hg. Nathalie KRUPPA unter Mitwirkung von Leszek ZYGNER. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 238; Studien zur Germania Sacra, 32. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. 201–221: 210 skk.

nyesített módszertani alapelvét, az udvarból kiinduló hatások feltételezését, mivel „Az erős központi királyi hatalom idején a királyi udvarok művészi légköre nagy hatást gyakorol az ország különböző részein élő főpapokra, különösen székhelyük művészi kialakítására, éppen a királyi udvarban betöltött tisztségeik révén.” – Továbbá: „Esztergom hatósugara elsősorban az esztergomi egyházmegyére terjedt ki, amely magába foglalta a középkori Magyarország felvidékének nagyrészt, Pozsonytól Rozsnyóig, illetve a Szepességig”, és másrészt a régióban nagy szerepet játszott „a Bebek, illetve a XIV. század elején abból kivált Csetneki család”, míg „az aranyban gazdag Rimavölgy” birtokosa, „1334-től Anjou Károly egyik legjelentősebb híve, Szécsényi Tamás erdélyi vajda”.<sup>14</sup> Nyilvánvaló, hogy a földrajzilag és kronológiailag is sok stílusos változatot felmutató, írott forrásokkal nem dokumentált gömöri emléanyagban egyéni vagy műhelystílusok megkülönböztetése szükséges. Ez a megkülönböztetés a jelenlegi szakirodalomban inkább ötletszerűnek mondható.

Egy esetben, a rimabányai szentély freskódíszével kapcsolatban nyilvánvaló, hogy nem lehet az Anjou-kor viszonyait alapul venni, és azzal a preconcepcióval élni, mintha a 14. századi birtokviszonyokból lehetne kiindulni a gömöri falképfestészet egészének megítélésében és művészettörténeti helyének megállapításában. Rimabánya (Rimavská Baňa) templomának szentélyzárókövén Stibor-címer (az 1434-ben meghalt ifjabb Stiboré) található, aki az 1421-ben vagyonekobbzásra ítélt Szécsényi Miklós után lett a templom kegyura.<sup>15</sup> Az ilyenformán egy évtizednyi pontossággal datálható rimabányai szentélyt részben lágy stílusú, festett figurák díszítik, amelyeknek rokonai Gömör-rákoson (Rákoš), a kiétei (Kyjatice) szentély falain, a rimabrézói (Rimavské Brezovo) templom szentélyében találhatók – eddig többnyire az 1380–1390-es évekre datálva. Ugyanebben a körben (Rimabrézó, szentély, Martonháza [Ochtiná], Gecelfalva [Kocel'ovce]) elterjedtek olyan giotteszk eredetű kompozíciók is, amelyek a korai, 14. századi datálások fő ihletőinek bizonyultak. A legkorábbi emlékeket nyilvánvalóan nem ebben a körben kell keresni. A festői kvalitás és a kompozíciós típusok között mindig mindig szükséges különbségtétel fontosságára különösen felhívja a figyelmet az az egyetlen eset, a százdi (Sazdice) falképeké, amelyben mind a kvalitás szintje és a helység földrajzi helyzete, mind a birtokos, Szerecsen Jakab udvari szolgálata indokolja a mintaképpel való közvetlen kapcsolat feltételezését.<sup>16</sup> Mivel a szerző korábban eltért az esztergomi falképek késői, Nagy Lajos-kori datálásától,<sup>17</sup> megítélésük megváltozására lehet következtetni az 1370 körüli keletkezés feltevésének elfogadásából. Ugyanakkor Százddal kapcsolatban is előkerülnek a fent említett gömöri falképelemlékek.

Más úton valószínűsíthető a bányavárosok (Besztercebánya [Banská Bystrica], illetve Zólyom [Zvolen]) környezetében előforduló falusi festészeti emlékek 14. századi eredete. Cserény (Čerín, a szentély) és Zolna (Zolná) freskóemlékeinek korai keletkezésére mutat, hogy hasonló stílusú, csak kis töredékek által képviselt falfestményeket Pónikon (Poniky) a diadalívének feliratában 1415-es dátummal és a megrendelő Gergely plébános nevével jelzett falképek festésekor mellőzték.<sup>18</sup> Hasonlóan jártak el a gömöri Csetneken (Štítnik) is.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> PROKOPP Mária: Gömöri falképek a XIV. században. *Művészettörténeti Értesítő*, 18. 1969. 128–147: 128.

<sup>15</sup> ENGEL Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457*. Budapest, Historia–MTA Történettudományi Intézete, 1998. (Historia Könyvtár. Kronológiák, adattárak, 5.) II. 66.

<sup>16</sup> Mária PROKOPP: Die Fresken von Százd (Sazdice) im Königreich Ungarn um 1370. In: *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*. Ed. Marjeta CIGLENEČKI–Polona VIDMAR. Maribor, University of Maribor, 2012. 141–149.

<sup>17</sup> Mária PROKOPP: La questione dell'attribuzione degli affreschi tercenteschi nella Cappella del castello di Esztergom. In: *Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969*. Budapest, Akadémiai, 1972. I. 583–586; Uő: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*. Budapest, Akadémiai, 1983. 81–84.

<sup>18</sup> Dušan BURAN: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2002.

<sup>19</sup> PROKOPP 1969. i. m. 132. és 7. kép; PROKOPP 1983. 88. és Fig. 66.

A Gömörben észlelhető műhelyjelenségek egyik kérdése ezek viszonya a bányavárosi rokon stílus-körhöz. Itt kétségtelenül Cserény templomának több korszakot és többféle rendeltetésű képeket magába foglaló kifestése a vezető emlék, amely (mindenekelőtt a hajó oltárokhoz tartozó és nyilvánvalóan a kegyurak kívánságainak megfelelő, különböző, általában későbbi korú falfestmények révén) egyben a stílus fejleményeinek, átalakulásainak is egyik kulcsa. Cserény stílusának kulcs-szerepe volt a turóci, lipthói emlékekre nézve is, amit szliácsi (Sliac), lipthószentandrás (Liptovský Ondrej) falképek igazolnak. Egy bizonyos MAGISTER ...RDUS FILIUS BARTOLOMEI DE CIVITATE... töredékes lipthószentandrás szignatúrájából<sup>20</sup> sajnos csak annyi derül ki, hogy Konrád valamely városból való volt, amely helyi, lipthói központ is lehetett. Az utóbbi évek alapos falképkutatásai és publikációi egész területeket, köztük a mai Kelet-Magyarországot is benépesítették egymással szoros kapcsolatban álló festőműhelyek tevékenységének nyomaival. Fontos, datáló momentum, ahogyan például a lónyai templomszentélyben fellelt 1413-as évszám illeszkedik a rimabányai szentély dátumával kapcsolatba hozható gömöri emlékekhez, vagy ahogyan az ófehértói Köpenyes Madonnát kísérő képek rokonok a Rima-völgyi emlékekkel. Az utóbbi időben publikált északkelet-magyarországi emlékek révén a felvidéki emléktanyaghoz jelentős észak-, illetve kelet-magyarországi csoport is csatlakozik, aminek következtében az előbbieket kapcsolatai is más megvilágításba kerülnek.<sup>21</sup>

Nem utolsósorban irányadó dátum is származik a mai Magyarország emléktanyagából: a szentsimoni falképeken valaha látható, 1423-as évszám, amely jól egybehangzik a rimabányai falképek 1421 utánra tehető megfestésével, s még inkább vonatkoztatható a stílusban a szentsimoniakhoz közel álló rudabányai falképre. Itt egy olyan, a korban modernnek mondható, sokalakos keresztrefeszítés-kompozíció fordul elő, amelynek (legalábbis kompozíciós, részben bizonyára stiláris) rokonaival ez idő tájt széles körben találkozunk: Csetneken egy korábbi kifestést fedő, újabb festésrétegben, igen megviselt állapotban a Bebekék pelsőci (Plešivec) templomának szentélyében, egészen a pesti Belvárosi plébániatemplom szentélykörüljárójának egyik ülőfülkéjét kitöltő falképig. Ebben a stílusban díszítették az Annuntiatio, a Keresztrefeszítés és a Köpenyes Madonna falképeivel a gerényi (Horjani, Ukrajna) Drugetek plébániatemplomának diadalívét is. Az utóbbi idő kutatásai – archontológiai adatok és művészettörténeti megfontolások – valószínűsítették ennek a templomnak és háromszori kifestésének kronológiáját. A hatkaréjos rotundát minden bizonnyal még 1398, a Drugetek gerényi ágának kihalása előtt festették ki, a rotundának hajóval való bővítésére abban az időben kerülhetett sor, amikor Gerényben már csak Gerényi László özvegy hűgái laktak – közülük Mária még 1437-ben is.<sup>22</sup> Ez volt a gerényi plébániatemplom harmadik kifestési periódusa.

Az eredetileg önálló rotunda első kifestésének egyik töredéke, egy Szent György-falkép az újabb kutatások szerint egy olyan, 14. század eleji falfestészeti stílushoz tartozik, amelynek emlékei a közelmúlt falkutatásai során egyre gyarapodtak, s általuk az első olyan falképsorozat vált megismerhetővé, amely egy Szabolcs, Ung és Bereg vármegyében, tehát meglehetősen tág körben működő regionális műhely tevékenységét írja körül. A stílust, amely bizáncias típusokkal és ornamentális elemekkel, s ugyanakkor lineáris (gótikus) figurafelfogással jellemezhető, legkorábban az 1971–1975 között, a csarodai templom hajójában feltárt, minden bizonnyal a templom első kifestéséhez tartozó falképeken mutatták ki, kezdetben a templom akkor feltételezett épí-

<sup>20</sup> DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL i. m. 1978. 120–121.

<sup>21</sup> Lásd: JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. Vö. uo. MAROSI Ernő: *Falképek a középkori Magyarország északkeleti részéről*, 16–24 (a régió összefüggéseinek kérdéseiről).

<sup>22</sup> ENGEL 1996. i. m. II. 66; Uő: *A nemesi társadalom a középkori Ung megyében*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1998. 48–49.

tési idejéhez igazodó, 13. századi datálással.<sup>23</sup> A 2000–2005 között, a lónyai református templom szentélyében és hajójában feltárt első festésrétegben ismerték fel a csarodai templomban működő festő másik művét, s egyben a gerényi első festésréteg Szent György- és püspökábrázolásának idetartozását is.<sup>24</sup> A Csarodán és Lónyán dolgozó festő stílusát – de nem kezét – tanúsítja a szabolcsi Laskod templomának Szent László-legenda és Utolsó ítélet-kompozíciója is.<sup>25</sup>

Ugyanilyen munkaszervezetnek, széles körben elterjedt regionális típusoknak és építés-technikai megoldásoknak tulajdoníthatók az egy-egy jobban ismert vidék középkori arculatát meghatározó falusi templomok. Ilyenek váltak ismertté – ugyancsak intenzív régészeti és műemlékvédelmi kutatások eredményeképpen – Délnyugat-Dunántúlon.<sup>26</sup> Jól ismert ez a régóta megfigyelt jelenség a 13. század dunántúli késő romanika épületdíszítő szobrászatában is – ráadásul gyakran karöltve a régióban működő, nagyrészt téglából anyagból dolgozó építőműhelyek tevékenységével. Egy széles körben elterjedt kőfaragvány-csoport ideális mintaképe bizonyára a jáki nagy vállalkozás lehetett, s annak népszerűvé vált díszítő faragványait követték a már technikai értelemben is nagyra becsült kőfaragók. Helyi mintaképként szolgált a jáki apátsági templom déli portáltimpanonja. A követőkön végigkísérhető a provincializálódás folyamata: kevésbé az építészeti ornamentikán, amely az igényesebb kapuzatokon, így már a jáki Szent Jakab-kápolna hú másolatán, majd Csempezkopácson, a sitkei faragványon, egy hegyhátszentmártoni töredéken is, felidézi az előkelő nemzetségi monostor emlékét, mint inkább a nagyon egyszerű, de hamar deformálódó Isten báránya-kompozíción. Domonkosfától (Domanjševci, Szlovénia) Vasalja-Pinkaszentkirályon át egészen Somlósőzlőlig követhető a kompozíció degradálódásának folyamata.<sup>27</sup> Látszólag régies ornamensei ellenére ebbe a sorba helyezhető el a somogytúri relief is.<sup>28</sup> A provinciális szférára jellemző jellegvesztés figyelhető meg a zalaháshágyi timpanonon, amelynek párdacnak nézett és kalandos értelmezést ihlető oroszlánja zoológiai kritériumokkal már fel sem ismerhető.<sup>29</sup>

A falfestészet mestereinek központjait inkább sejthetjük városi környezetben, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a 15. század végétől kezdve, a falfestészet fénykorának letűntével ugyancsak városi művész-mesteremberek látták el szárnyasoltárokkal ezeket a vidéki templomokat.<sup>30</sup> Ahol tört kőből, téglából – a kőművesek félig háziipari technikai apparátusával – építkeztek,<sup>31</sup> a faragott kő ajtókereteket, ablak-kőrácsokat gyakran városi kőfaragóktól szereztek be, s ugyancsak a városi

<sup>23</sup> BÉCSI János–PINTER Attila: A falfestmények feltárása és restaurálása, [KOMJÁTHY Attilával:] A csarodai református templom helyreállítása. *Magyar Műemlékvédelem*, IX. Budapest, 1984. 303–311. A datálás alapja: ENTZ Géza: A csarodai templom. *Művészettörténeti Értesítő*, V. 1955. 206–215.

<sup>24</sup> *Falfestészeti emlékek...* 2009. i. m. 185–187 (JÉKELY Zsombor–LÁNGI József).

<sup>25</sup> Uo. 136–138 (JÉKELY Zsombor).

<sup>26</sup> VALTER Ilona: *Árpád-kori téglatemplomok Nyugat-Dunántúlon*. Budapest, METEM, 2004 (METEM Könyvek 43).

<sup>27</sup> BOGYAY Tamás: Isten báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmézódíszítéseinek ikonográfiájához. *Regnum*, 4. 1940/41. 94–122. Az emlékek újabb összeállítása: VALTER 2004. i. m. 185–192. kép, vö. 103–110. P. HAJMÁSI Erika: *Lapidarium Hungaricum* 6, *Vas megye II*. Szerk. LÖVEI Pál. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 481–501. Lásd még MAROSI Ernő: A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 153–162.

<sup>28</sup> *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. TÓTH Melinda–MAROSI Ernő. Székesfehérvár–Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat, 121.) 175. Kat. 99. (TÓTH Melinda) Másiként és más datálással lásd *Pannonia Regia*. 1994. i. m. 1–32. sz. 91, vö. uo. 59 (TÓTH Sándor).

<sup>29</sup> Vö. FETICH Nándor: Ötvösmester hagyatéka Esztergomban a tatárjárás korából. In: *Komárom megyei múzeumok Közlönye*, Tata, 1968. 172.

<sup>30</sup> Festő táblakép- és falfestőként egyaránt: Vincencius Pictor Cibirensis a 16. századi eleji Nagyszebenben: EMESE SARKADI NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*. Ostfildern, Thorbecke, 2012 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 9). 104–106; vö. uo. az 1488-as segesvári példát, Jacobus Kendlinger művét: 81–88.

<sup>31</sup> Lásd erről MAROSI Ernő: Építési korszakok – építészettörténeti szakaszok a magyarországi gótikában. *Építés – Építészettudomány*, 11. 1979. 23–34.

műhelyekre voltak utalva harangok, keresztelőmedencék készíttetésében is. Később, a 16–18. század között leginkább a festő-asztalosok produkciójából ismerünk hasonló példákat. Talán még ezek központjai, működésük körzete, munkájuk feltételei is hasonlóak lehettek, mint a középkorban.

Kevés forrás – szignatúrák, köztük elsősorban a mártonhelyi (Martjanci, Szlovénia) szentélyfreskók csonka felirata és megfigyeléseken alapuló stíluskritikai megállapítások – alapján egy ilyen, városban letelepedett és egy szűkebb körzetben munkákat vállaló festőműhely modelljét egyetlen ismert esetben, a radkersburgi Johannes Aquila példáján lehet igazolni. Összesen négy helyen hagyott hátra szignatúrát. Ebből 1376-ban Veleméren és 1383-ban a bántornyai (Turnišče, Szlovénia) szentélyen minden bizonnyal saját kezűleg is dolgozott, míg az 1389-ben a bántornyai hajóban, az 1392-ben épült mártonhelyi szentélyben és ugyanott a hajóban, továbbá a fürstenfeldi Ágoston-rendiekénél készült dekorációt bizonyára műhelyének tagjai kiviteleztek. Johannes Aquila műveltségét nem szükséges feltétlenül eltúloznunk, amint ez a veleméri szentély Veraikon-képét értelmező, *Effigiem Christi* kezdetű, közkeletű latin vers teológiai értelemben is kinos szövegtévesztéséből következik.<sup>32</sup> A műhely stílusának felelnek meg a radkersburgi Pistorhaus profán témájú falképei, amelyek igazolják a stílus jelenlétét a steiermarki városban.<sup>33</sup>

Témánk, a gótikus falfestészet régiói szempontjából kíváncsi eredményekkel jártak az utóbbi két évtized intenzív – részben egyszer már feltárt emlékek újra felfedésére vagy újra restaurálására irányuló – restaurátori és művészettörténeti kutatások. Egy, a 15. század első negyedében működő, Kolozsvár (Cluj-Napoca) környéki műhelytevékenység körvonalai bontakoznak ki a már korábban (rendszerint részben) ismert és a szakirodalomba bevezetett Magyarfenes (Fenes)<sup>34</sup> és Marosszentanna (Sintana de Mureș)<sup>35</sup> falképei mellett a Kolozs megyei Bádok (Bădești)<sup>36</sup> református templomának hajójában feltárt falfestményekből. A műhelytevékenység összefüggései világosan kirajzolódnak, a kolozsvári központ azonban csak földrajzi megfontolásokról tételvezethető fel, a városban magában nincsenek (esetleg a Szent Mihály-plébániatemplom déli mellékszentélyének falán lévő töredékekben feltételezhető) olyan támpontok, amilyeneket az Aquila-műhely rekonstrukciója számára a radkersburgi Pistorhaus falképei biztosítanak.

<sup>32</sup> Johannes Aquila közkeletű képe: LEVÁRDY Ferenc: Die Persönlichkeit des Johannes Aquila – Aquila János személyisége. In: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts – Johannes Aquila és a 14. század falfestészete. Tanulmányok és dokumentumok a budapesti Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményéből.* Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989. 29–38, 97–102. Aquila szignatúráiban nyelvtani hibát észlelt, ezért hagyományozásuk torzítására gyanakodott FIDEL RÄDLÉ: Philologische Anmerkungen zum Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1380–1400. *Kunstchronik*, 32. 1979. 392 – viszont az akkor még ismeretlen fürstenfeldi szignatúrában ugyanez a hiba fordul elő. A kérdés újabb összefoglalása: WEHL Tünde: Bogyay Tamás és Johannes Aquila. *Ars Hungarica* 38. 2012. 341–356: 350 skk. A veleméri feliratról szóló tanulmányunk sajtó alatt.

<sup>33</sup> *Johannes Aquila* 1989. i. m. Az 1984-es konferencia eredményeiről lásd uo. ELGA LANC: Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld. 62–70; Bemerkungen zu den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt. 74–77; ERNŐ MAROSI: Eine Einleitung in die Probleme um Johannes Aquila. 39–45 és Nachtrag, 46–53. Időközben lásd ELGA LANC: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark.* Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, II). XXVII–XXVIII. 21–29, 91–100.

<sup>34</sup> JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Középkori falképek Erdélyben. Értékmérés a Teleki László Alapítvány támogatásával.* Szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 170–171.

<sup>35</sup> LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések.* 3. Budapest, Állami Műemlékvédelmi és Helyreállítási Központ, 2005. 99–103; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 214–215.

<sup>36</sup> KISS Lóránd: A bádoki református templom falképei. *Műemlékvédelem*, 52. 2008. 30–34; LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések.* 1. Budapest, Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, é. n. [2002], 62–63; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 8–10.



Hasonló, a Homoród-völgy 14. századi festőműhelyei között felfedezhető összefüggésekre világít rá Homoródkarácsonyfalva (Crăciunel) templomának a közelmúltban feltárt Szent László-legendaciklusa,<sup>37</sup> amely mind kvalitásában, mind kompozíciós megoldásaiban, figuratípusaiban nyilvánvalóan a gelencei (Ghelința) északi hajófal falfestményeinek legszorosabb műhelykörnyezetébe tartozik. A közeli Homoródszentmárton (Mărtiniș)<sup>38</sup> sajnos elpusztult, csak akvarell-másolatokról ismert falképei ugyancsak ehhez a műhelyhez sorolhatók. Ez esetben a topográfiai közelségből egy jelentős kronológiai következtetés is adódik. A homoróddaróci (Drăușeni) hosszházfal Szent Katalin-legendaciklusát ugyanis hasonló, kerekded mintázású figurafelfogás jellemzi, mint Gelencében különösen a Passió-ciklus alakjait, csak kuszább, minden plaszticitásuk mellett szétesőbb formaképzéssel.<sup>39</sup> Mintha a gelencei stílus jellegzetes késői fázisáról, egy követő munkájáról lenne szó. A homoróddaróci legendajelenetekben – jellegzetesen az udvar tagjainak viseletében – feltűnik egy viselettörténeti érdekű sajátosság, amelyet a korábbi ronkon ábrázolásokon nem találunk: az apró gombokkal díszített ruhaujj, amely szobrászati párhuzamok, köztük jól datálható síremlékek tanúsága szerint is a 14. század utolsó harmadának felel meg. Ha a homoróddaróci követő vagy második generációs utánzó munkáját 1370 tájára datálhatjuk, a gelencei, homoródkarácsonyfalvi freskókat sem datálhatjuk nagyon korai időre, inkább már talán a 14. század közepe felé. Ez esetben is nyitott kérdés marad a műhely kiinduló- vagy támaszpontja – talán Udvarhelyszék valamelyik mezővárosában?

Néhány generációval később, bizonyosan a vezéremléknek tekinthető székelyderzsi (Dîrjiu), az egész templombelsőt kitöltő freskócikluson felirattal rögzített 1419-es dátum táján – lényegében azonos földrajzi régióban – azonosítható egy immár tekintélyes számú emlékekkel képviselt regionális műhely tevékenysége. A székelyderzsi kifestés kivételes jellegzetessége a nyilván a falu közösségében élő donátor, Ungi István fia, Pál kivételesen személyes reprezentációja. Ő védőszentjének jelenetében örököltette meg magát egy zászló feliratában, eldicsekedve írni tudásával és szerelmével is: „írta az írást, és szép lányt tartott eszében”. Katona lehetett, aki nemcsak Szent Lászlót, a keresztény vitézek mintaképét tisztelte, hanem az angyalseregek vezérét, Szent Mihályt is. Rá bízta, az ő mérlegébe helyezte nagyon is kicsattanóan szép *puellájának* lelkét – csak nem hervadt el tragikusan korán ez a szép virágszál?<sup>40</sup> Jánó Mihály szíves kalauzolásának köszönöm annak a Szent Mihály-képbe karcolt feliratnak az ismeretét, amely szerint „Itt járt Ungi Pál” – talán 1419-ben.<sup>41</sup> Jellemző, hogy Ungi Pál személyének pusztá azonosítására is (származására utaló előneve azonban Ungra utal, körülbelül a gerényi rotunda hajójának építése és díszítése korára) csak többféle elmélet van, de bizonyosság nincs.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> A falképek feltárása előtt: DAVID László: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest, Kriterion, 1981. 150–155. Részlet, párhuzamban a gelencei Szent László-legenda megfelelő jeleneteivel: DANA JENEI: *Pictura murală gotică din Transilvania*. București, Noi Media Print, 2007. 48.

<sup>38</sup> DAVID 1981. i. m. 157–167; HUSZKA József, *a rajzoló gyűjtő*. Kiállítási katalógus. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. No. 68–70; KERNY Terézia: A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése. Uo., 81–87; JÁNÓ Mihály: *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez*. Sepsiszentgyörgy–Csíkszereda, Székely Nemzeti Múzeum–Pallas-Akadémia, 2008. 91–95, 114–116.

<sup>39</sup> Részletek: VASILE DRĂGUT: *Artă gotică în România*. București, Editura Meridiane, 1979. 202, Fig. 228–230; JENEI 2007. i. m. 51.

<sup>40</sup> VÖ. ERNŐ MAROSI: Amour chevaleresque et salut dans deux peintures murales gothiques de Transylvanie. In: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. Paris, Picard, 2012. 705–713.

<sup>41</sup> JÁNÓ 2008. i. m. 108.

<sup>42</sup> ENGEL 1998. i. m. 96–97. Lásd még BENKŐ Elek–SZÉKELY Attila: *Középkori udvarház és nemesség a Székelyföldön*. Budapest, Nap, 2008. 12–30; Benkő Elek 2/1. ábrájának aláírásában utal a Petki nemesi család részvételére; az ő címerük található a késő gótikus, 15. század végi szentélyboltozat konzolain, vö. uo., 2/3. ábra. Ez időre nézve a Petki családot lehet a legfontosabb helyi birtokos családnak tartani, lásd DAVID 1981. i. m. 275–276.

Székelyderzs freskóinak sajátosan dekoratív, szövött kárpitokat idéző, patronnal festett mintázata nyomra vezethet mesterének vagy a műhely mozgáskörzetének kérdésében. Székelyderzs köre a régebben is ide sorolt homoródi (Homorod) Keresztrefeszítésen<sup>43</sup> kívül mára Felsőboldogfalva (Feliceni),<sup>44</sup> Csíkszentmihály (Mihăileni),<sup>45</sup> Csíkszenttamás (Tomești),<sup>46</sup> Marosszentkirály (Sîncraiu Mureș),<sup>47</sup> Csíkelne (Delnița),<sup>48</sup> Csíkmenaság (Armășeni), talán még Rugonfalva (Rugănești)<sup>49</sup> falképeivel bővült tekintélyes együttesé, amelyen belül már érdemes lenne mesterkezet és műhelymunkákat, esetleg időbeli egymásutánt is megkülönböztetni, ha ezt a nagyon különböző állapotban megtartott és a restaurátori munka nagyon különböző felfogásait is őrző falképek állapota egyáltalán lehetővé teszi. Ha térképre visszük az egyes emlékeket, elgondolkodhatunk, hol keressük a központot.

<sup>43</sup> Az időközben elveszett, korábbi réteg fölött megjelenő falképtöredék képei: DRĂGUT 1979. i. m. Fig. 227, 264, vö. 229–230.

<sup>44</sup> LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. 2. Budapest, 2004. 38–40; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 80–81.

<sup>45</sup> LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. 1. Budapest, Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, é. n. [2002.] 20–21; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 60–61.

<sup>46</sup> *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 68.

<sup>47</sup> JÁNÓ 2008. i. m. 25, 106.

<sup>48</sup> A Szent László-legenda újonnan feltárt töredékeit Mihály Ferenc szívességéből ismerem.

<sup>49</sup> *Erdélyi falképek és festett faberendezések* 1. i. m. 90–91.

Endrődi Gábor

## Tervezhette-e Albrecht Dürer a Fugger-kápolnát?

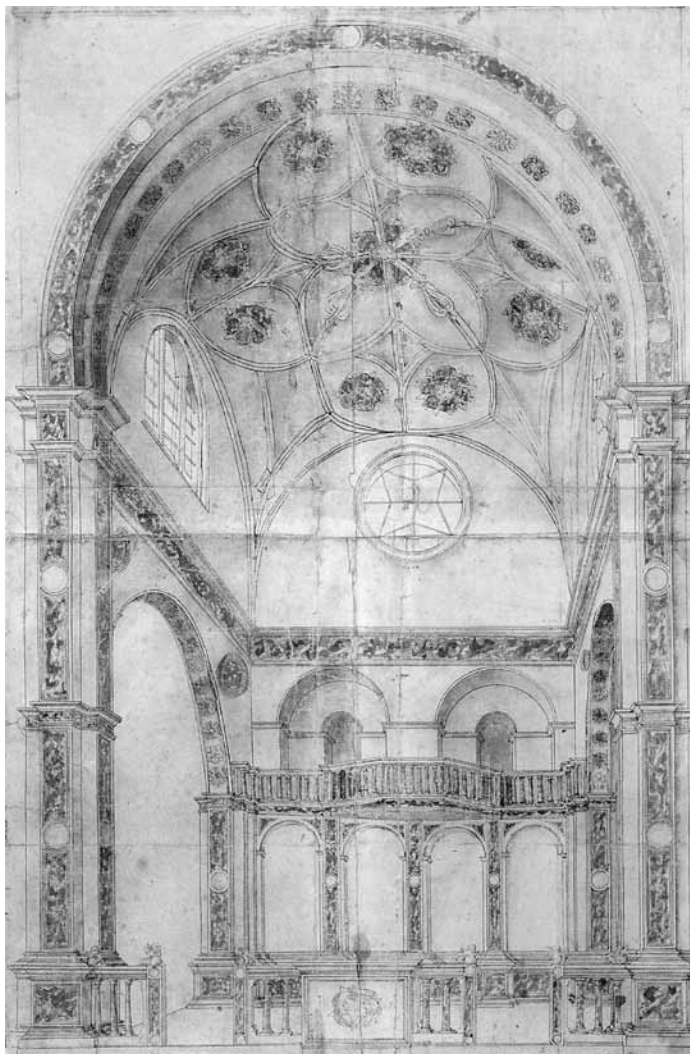
A címben feltett kérdés általában másképp fogalmazódik meg: Bizonyítható-e, hogy Dürer tervezte a Fugger-kápolnát? Ez az utóbbi kérdés Bruno Bushart 1994-ben publikált épületmonográfiájára reagál, ahol a szerző a kápolna építészeti tervét és összkoncepcióját, ha nem is elsőként, de példátlanul terjedelmes érveléssel tulajdonította a nürnbergi festő-grafikusnak. Noha Bushart tézise az egész könyv felépítését és az egyes berendezési tárgyak megítélését is meghatározta, alapjában véve azon a perspektivikus enteriőrrajzon alapul, amely jobb alsó sarkában egy ismeretlen jelentésű, S és L betűkből összefont szignatúrát hord, és egy helytörténeti kolligátumból kiemelve került az augsburgi városi művészeti gyűjtemények birtokába (1. kép). Ez a rajz – így szól a tézis – az elveszett eredeti tervrajz másolata lenne, amely gyengébb minőségű ugyan, de a térábrázolásban őrzi az úttörő koncepció tanúságát, és ez – valamint vele együtt az építészeti koncepció – csak Dürertől származhatna.<sup>1</sup>

Az attribúció változatos fogadtatásra talált. Thomas Eser joggal mutatott rá annak valószínűtlenségére, hogy a Dürer esetében különlegesen jó forrásadottságok mellett minden közvetlen utalás hiányozzon a művész Bushart által feltételezett szerepére.<sup>2</sup> Az azóta publikált állásfoglalások között van helyeslő, óvatos és kételkedő, határozott cáfolatot azonban egyik sem tart lehetségesnek.<sup>3</sup> A kérdésre nemcsak azért érdemes visszatérni, mert mégiscsak lehetségesnek tűnik ez

<sup>1</sup> Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München, Deutscher Kunstverlag, 1994. Kül. 82–86, 96–111. Korábban hasonló megfontolások alapján tett kísérletet a Dürer-attribúcióra Irmgard BÜCHNER-SUCHLAND: *Hans Hieber. Ein Augsburger Baumeister der Renaissance*. München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1962. 84–87.

<sup>2</sup> Thomas ESER: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 49/50. 1995/96. 274–280.

<sup>3</sup> Strieder inkább csak Bushart marginális érveit vitatta, miközben a fontosabbakat, az enteriőrrajz dűneri térfelfogását és stíláriskonszágát Dürer bázei *Szent Család a csarnokban* rajzával háborítatlanul hagyta: Peter STRIEDER: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57. 1994. 699–704. – Falk szerint Bushart túl messzire megy, amikor az enteriőrrajz alapján egy korábbi tervezési fázisra következtet, akkor azonban nem, amikor ugyanezt a rajzot felhasználja az attribúcióhoz: Tilman FALK: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Kunstchronik*, 49. 1996. 534–540. – Smith megfontolandónak tartja Bushart attribúcióját: Jeffrey Chipps SMITH: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Renaissance Quarterly*, 50. 1997. 324–326. – A tézist Bischoff szerint sem lehet eleve elutasítani: Franz BISCHOFF: *Burkhard Engelberg. „Der vilkunistreiche Architector und der Statt Augspurg Wercke Meister*. Augsburg, Wißner, 1999. 124–134. – Oakes, Hauffe és Hoppe egyaránt elfogadják a Dürer-attribúciót: Simon P. OAKES: Dürers Antwort auf die Renaissance-Architektur Venedigs. In: *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN–Franz SONNENBERGER. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2007. 258; Friederike HAUFFE: *Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer*. Weimar, VDG, 2007. 48–51; Stephan HOPPE: Stildiskurse, Architekturfiktionen und Relikte. Beobachtungen in Halle, Chemnitz und Heilbronn zum Einfluss der Bildkünste auf mitteleuropäische Werkmeister um 1500. In: *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Stefan BÜRGER–Bruno KLEIN. Darmstadt, WBG, 2009. 69. Bellot ugyan kételyeket jelent be a Dürer-tézissel szemben, azonban csak Eser ellenérvét isméli meg, valamint néhány, kisebb nyomtatékkal Bushart által is mérlegelt bizonytalanságot: Christoph BELLOT: „Auf welsche art, der zeit gar new erfunden“. Zur Augsburger Fuggerkapelle. In: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittel-*



1. kép. SL vagy LS monogrammal: Az augsburgi Fugger-kápolna, 1530-as évek. Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg (forrás: Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994)

a cáfolat, hanem azért is, mert közvetve az építésmesterség korabeli fejlődésének alapvető feltételeit érinti.

Az enteriőrrajz pontos meghatározásához háromféle támpont áll rendelkezésre: a hordozón található vízjel – ennek datált példái Augsburgban az 1530-as évektől ismertek<sup>4</sup> –, a rajz derivátum-jellegének jelei és az épülettel szemben megfigyelhető eltérései. Ez utóbbiak egy részét Bushart az állítólagos másoló következetlenségére, ügyetlenségére vezeti vissza, másik részét – és ez fontos érvvé vált a feltételezett eredeti tervrajz datálásában és attribúciójában – egy tervváltozásra. A két csoport elkülönítése mögött azonban nem ismerhetők fel ellenőrizhető kritériumok. Ráadásul éppen a tervváltozásra visszavezetett eltérések építészeti kevéssé plauzibilisek: a nyugati fal középső szintjének a rajzon magasabb és mélyebb fülkéi (amelyek módosításában a tervváltozás kimerülne) jóval nagyobb falvastagságot feltételeznének nemcsak a megépültnél, hanem annál is, amit a felső szint körablakának kávája a rajzon implicál.<sup>5</sup> Az irodalomban is kiemelt készítéstechnikai sajátosságok – magyarul a körző és a vonalzó használata – mellett a pusztá ésszerűség is arra utal, hogy a nagyméretű rajz nem a helyszínen, hanem műhelyben készült. Nehezebb megítélni, hogy eközben egy hasonló gonddal kivitelezett korábbi lapot, vagy saját helyen készített helyszíni vázlatát vette-e alapul a rajzoló.

A rajz és az épület (2. kép) eltérései között ugyanis nincs olyan, amelyet ne lehetne a tisztázott, szerkesztett változat készítése során becsúszott hibaként, az architektúrára való koncentrált eredményeként vagy takarásban lévő részek félreértéseként értelmezni. Mindenképpen az

*alter und Dreißigjährigem Krieg*. Hrsg. von Gernot Michael MÜLLER. Berlin–New York, De Gruyter, 2010. 445–490, kül. 485. – A témát érintő publikációk nem kis része hallgatólagosan megkerüli az attribúció kérdését.

<sup>4</sup> Norbert LIEB: *Die Fugger und die Kunst der Spätgotik und der frühen Renaissance*. München, Schnell & Steiner, 1952. 191. – Erre hivatkozva Pfeiffer tartotta a fennmaradt rajzot elsőként az elveszett eredeti tervrajz későbbi másolatának: Wolfgang PFEIFFER: Der Entwurf zu einem Augsburger Renaissance-Relief. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1965. 121, 125.

<sup>5</sup> A kápolna 1921–1922-es helyreállítása során eltűntek ezek a fülkék, a korábbi állapot archív felvételeken tanulmányozható, pl. BUSHART 1994. i. m. (1. j.), 22. kép.



első eset jelei közé tartozik, hogy a rajzról a boltozat több bordaszakasza is lemaradt. Inkább a rajz – pontosan nem ismert – funkciója, a rajzoló érdeklődése magyarázhatja azt, hogy a balusztrád kivételével egyetlen berendezési tárgy sem látható az ábrázoláson, nem pedig



2. kép. Fugger-kápolna, 1509–1512. Augsburg, Szent Anna- (egykori karmelita) templom (forrás: Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994)

az, hogy ezek még nem voltak készen vagy tervben sem: egyedül a balusztrád nyújthatott segítséget a tér érzékeltetéséhez, az epitáfiumok vagy az orgona ellenben inkább zavarták volna azt. A balusztrád ráadásul tervváltozás eredménye, csak 1529-ben mondtak le a megrendelők a helyére tervezett rácsról; viszont Bushart elgondolása, hogy a fennmaradt „tervrajzmásolat” ehhez az áttervezéshez készült volna, kevésbé meggyőző. Aránytalannak tűnik ugyanis a feltételezés, hogy ilyen nagy méretben és nagy igényű technikával rajzolják meg a teljes architektúrát pusztán azért, hogy egy hozzá képest eltörpülő kiegészítés elhelyezkedését szemléltesék. A Bushart által javasolt funkcióval a mellvédparkányon lévő putók ábrázolásának pontossága is nehezen egyeztethető össze. A kor építészeti tervein a figurák csak „helyőrzők”, és csak az ábrázolás témájában felelnek meg a később kifaragott szobroknak.<sup>6</sup> Az augsburgi rajzon a putók olyan kicsik, hogy már ezért sem nyújthattak használható útmutatást a szobrásznak, ellenben könnyen magyarázhatók a már elkészült, sőt felállított figurák ábrázolásaiként. A rajzoló építészeti érdeklődése jól követhető a felső zóna rozettáinak jelölésében, illetve elhagyásában is: megvannak a boltozaton, ahol az egyes boltme-

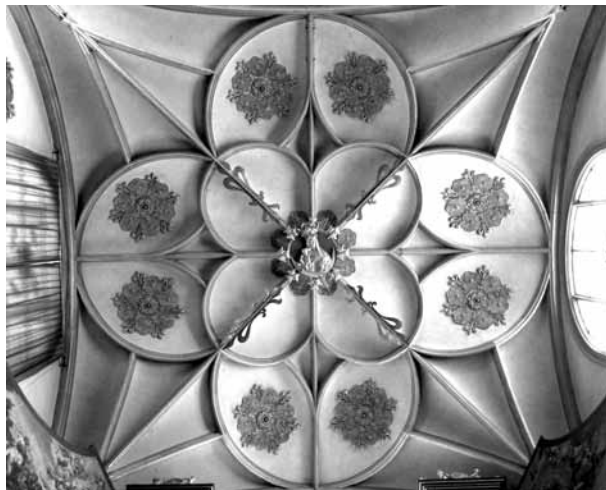
zők felületének érzékeltetéséhez jó szolgálatot tesznek, elmaradtak ugyanakkor az oldalsó ablakok mellett, ahol az erős perspektivikus rövidülés miatt berajzolásuk nemcsak nehezebb, hanem zavaró is lett volna. A nyugati fal középső szintjének fülkéit nagy részben eltakarta az orgona – ez lehet a magyarázat arra, hogy a rajzon más arányokkal tűnnek fel. Bushart elképzelése, hogy eredetileg nem terveztek a kápolnába orgonát, indokolatlan, emellett értelmetlen né tenné az epitáfiumok fölötti galéria trapéz alakú előreugrását.

<sup>6</sup> Vö. Markus THOME–Eva Maria BREISIG: Das Laurentiusportal des Straßburger Münsters. Zu Entwurfsprozess und Portalinszenierung um 1500. In: *Magister operis. Beiträge zur mittelalterlichen Architektur Europas. Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Gabriel DETTE et al., Regensburg, Schnell & Steiner, 2008. 163–164.



Bár az irodalom a rajz felfedezése óta a kápolna tervrajzaként vagy annak másolataként értelmezte azt,<sup>7</sup> az eddigiek alapján mégis valószínűbbnek tűnik, hogy a már álló épület alapján készült, és ezt súlyosabb érvekkel is alá lehet támasztani. A hagyományos értelmezés figyelmen kívül hagyta azt, hogy egy, a Fugger-kápolnáéhoz hasonló komplexitású, ráadásul ívbordás csillagboltozatot a 16. század elejének tervezési metódusai mellett nem lehetett a megépítés előtt perspektivikus nézetben megrajzolni. Nem véletlen, hogy Dürer Bushart által analógiaként felhozott enteriőrképeinek mindegyikén – egy kivétellel, amelyről még szó lesz – síkmennyezet vagy dongaboltozat fedi a teret. A késő gótikus háló- és csillagboltozatok tervezésének médiuma és kivitelezésének alapja mindig az alaprajz volt; a kőfaragó-építészek legnagyobb becsben tartott tudása arra vonatkozott, hogy hogyan lehet az alaprajzból kiszervezni az egyes bordák görbületét (és vice versa: hogyan lehet megítélni egy bordafiguráció megépíthetőségét); végül csak az így kifaragott bordák összeépítésével állt össze olyan látvány, amelyet a Fugger-kápolnáról készített rajz is nyújt.<sup>8</sup> Ha valaki megkísérelte volna ezt a folyamatot mintegy papíron megelőlegezni, akkor olyan feladatra vállalkozott volna, amely csak néhány évtizede, a számítógépes grafika segítségével vált megoldhatóvá.<sup>9</sup> Az augsburgi lap, illetve annak feltételezett eredetije a Bushart által javasolt funkcióban és datálással az építészeti rajz itáliai történetéhez mérten is jelentős újdonság lenne: Itáliában, a Bramante-körben ekkor – a reális nézőpontból felvett augsburgi rajzzal ellentétben – magasabb horizontú enteriőrképeket ismerünk, és nem egyértelmű, hogy az álló épületeken kifejlesztett ábrázolási módszereket mikortól használták építkezések előkészületeinél is.<sup>10</sup> Ez utóbbihoz mindenesetre elengedhetetlen volt, hogy kupola vagy dongaboltozat fedje a teret – az eltérő boltozási technikák nem választhatók el a tervezés médiumainak Itáliában és északon eltérő fejlődésétől.<sup>11</sup>

A Fugger-kápolna boltozata különösen alkalmas ennek szemléltetésére (3. kép). Bár a tér alaprajza a szabályos négyzethez közelít, és sarkait egy-egy átlós keresztborda is összeköti, a boltozat palástja nem felel meg egy egyszerű keresztboltozatának, tehát a perspektivikus képét sem lehetett volna egy



3. kép. A Fugger-kápolna boltozata.  
Fotó: Vásáry Ákos, 2008

<sup>7</sup> Az első közlés: Robert VISCHER: Über die Fugger'sche Grabkapelle in der Annakirche zu Augsburg. In: Uő: *Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart, Bonz, 1886. 591. Egyedül Halm vetette fel, hogy az épület utólagos felvételével lenne dolgunk, de a berendezés elhagyására hivatkozva ő is lemondott erről a lehetőségéről: Philipp Maria HALM: *Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München–Leipzig, Duncker & Humblot, 1921. 25.

<sup>8</sup> Vö. Werner MÜLLER: *Grundlagen gotischer Bautechnik*. München, Deutscher Kunstverlag, 1990. 151–183.

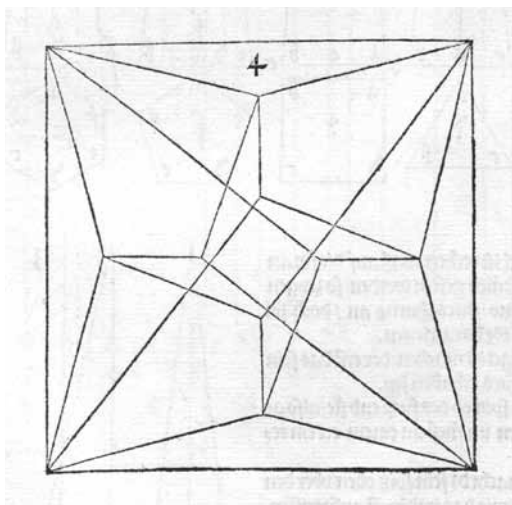
<sup>9</sup> Werner MÜLLER–Norbert QUIEN: *Von deutscher Sondergotik. Architekturphotographie, Computergraphik, Deutung*. Baden-Baden, Koerner, 1997.

<sup>10</sup> Wolfgang LOTZ: Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7. 1953/56. 193–226; vö. még Christoph Luitpold FROMMEL: Reflections on the early architectural drawings. In: *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*. Ed. by Henry A. MILLON–Vittorio Magnano LAMPUGNANI. London, Thames and Hudson, 1994. 100–121.

<sup>11</sup> A gótikus és reneszánsz, északi és déli tervezési módszerek szembeállításához lásd legutóbb Astrid LANG: *Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation. Entwurfs- und Repräsentationskonventionen nördlich der Alpen und ihre Bedeutung für den Kulturtransfer um 1500 am Beispiel der Architekturzeichnungen von Hermann Vischer d. J.* Petersberg, Imhof, 2012. Kül. 27–41.

keresztboltozatéból kiindulva megrajzolni (a fennmaradt enteriörrajz sem így készült). A bordák ezen a boltozaton rózsza formává állnak össze, amelynek jelentését nem ismerjük ugyan, azonban az a körülmény, hogy nagyon hasonlóan szerkesztett, stilizált rózsák tűnnek föl a padlón és az oltárasztal előoldalán is, valamint hogy rozettákat helyeztek el az egyes boltmezőkön, az oldalfalakon és a teret határoló boltívek belső oldalán, bizonyossá teszi, hogy a motívumnak az építető nagy jelentőséget tulajdonított. Az azonban, hogy a boltozati bordák is hordozzák a motívumot, csak alaprajzi vetületben, illetve pontosan a zárókő alatt állva egyértelmű, mert a külső, a falívek záradékához tartó ívbordák vonala megtörik úgy, hogy ez egyedül ebben a nézetben nem tűnik fel. Onnan nézve, ahol az enteriörrajz szerint állunk, a boltozat részben többé-kevésbé ívelt bordaszakaszokból álló, törtbordás csillagboltozatnak néz ki, és ez a rajzoló is összezavarta: a külső ívbordákat nem tudta következetesen ábrázolni, amelyiknek jobban alálátott, azt folyamatos vonalakkal adta vissza, amelyiknek kevésbé, azt megtörte. Hasonló a helyzet a belső ívbordákkal is, amelyek alaprajzi vetületben szabályos körívet írnak le, a keresztbordákkal találkozva azonban szintén megtörnek, és szintén következtetlenségbe rántották a rajz készítőjét. Röviden: a boltozati motívum alaprajzban született, logikája az alaprajzban érthető meg, és ez a rajzolónak – aki ezek szerint a kápolnán kívül, a templomhajójában állt – csak részben sikerült.

A címbéli kérdésnek azonban van még egy másik oldala is. Dürert érdekelték a bonyolult késő gótikus boltozatok, erről maga adott bizonyosságot, amikor az *Unterweisung der Messung*ban



4. kép. Albrecht Dürer: *Vnterweysung der messung*, 1525, G<sub>2</sub>v (forrás: <http://digital.slub-dresden.de/> – letöltés ideje 2013. szeptember 5.)

közzétette egy csillagboltozat alaprajzát, mondván: „vil sind die grosse lieb haben zů selzamen reychungen in den gwelben zůschliessen” (4. kép).<sup>12</sup> Az ábrán egy csinos kétdimenziós minta – egyúttal síkgeometriai játék – látható, de kétséges, hogy Dürer el tudta-e ezt képzelni térben. Ha el tudta volna, akkor bizonyára feltűnt volna neki, hogy a helyenként egymásra torlódó bordacsomópontok miatt megépítve egy ilyen boltozat jóval kevésbé lett volna elegáns, mint lerajzolva. Hasonló benyomást tesznek azok a boltozatarajzok, amelyek Dürer londoni vázlatai között maradtak fenn.<sup>13</sup> Más oldalról világít rá Dürer építészeti kompetenciáinak hiányosságaira a Szent Családot oszlopos csarnok alatt ábrázoló 1509-es rajz (5. kép),<sup>14</sup> amelyre Bushart a legnagyobb nyomatékkal hivatkozik a feltételezett augsburgi tervrajz analógiájaként, és amelynek más szerzők is a legnagyobb meggyőző erővel tulajdonítják, ha a Fugger-kápolna attribúciójáról van szó. Ezen egy sűrű, párhuzamos bordákból álló, perspektivikusan ábrázolt hálóboltozat látható, amelyen alaposabb megfigyelés után azonban számos ellentmondás tűnhet fel. Felülete a határolóvonalak alapján dongaboltozatnak tűnne, miközben a bordák inkább függőkupolára utalnak. Az előlő homlokív a hátsóval ellentétben nem félkörívesre jött ki, az

oszlopok fölött induló archivolt és a boltozat között így egy sarló alakú mező keletkezett. A statikai ésszerűségnek ellentmondva a bordák a hátsó falívnél találkoznak hegyesszögben egymással, míg a vállvonalon tompaszöget zárnak be. Ezt a boltozatot a valóságban nem lehetett volna meg-

<sup>12</sup> Albrecht DÜRER: *Vnterweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt*. . . Nürnberg, Hieronymus Andreae, 1525. G<sub>2</sub>v.

<sup>13</sup> Dürer, *Schriftlicher Nachlass*. 2. Hrsg. von Hans RUPPRICH. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1966. 72.

<sup>14</sup> Bázeli, Kunstmuseum, ltsz.: 1851.3; vö. Friedrich WINKLER: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. 2. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937. No. 466. 133–134.

építeni, és ez természetesnek tűnik fel, ha észrevesszük, hogy ismét geometriai játékkal van dolgunk, amely csak a papír síkját vette alapul, nem törődve sem az ábrázolt architektúra alapsíkjával, sem a boltozat felületével. Dürer az egész boltozatrajzot egyetlen körzőnyílással konstruálta, amely az elülső homlokív sugarával, a boltozat oldalsó és hátsó alapvonalait jelző egyenesek hosszával, valamint mindegyik borda – a homlokívre egyenletes közönként rá metsző – nézetének sugarával is egyezik. Úgy tűnik, hogy a Dürer által rajzolt boltozat megépíthetetlensége, sőt térbeli értelmezhetetlensége a modern művészettörténeteknél jobban szemet szúrt Jörg Breunak, aki a rajz alapján festett augsburgi oltárképén itt változtatott a legfeltűnőbbben előképén: ő a dongaboltozat felületéből indult ki, erre próbált meg egy egészen más bordahálót applikálni, a maga részéről szintén kudarcot vallva.

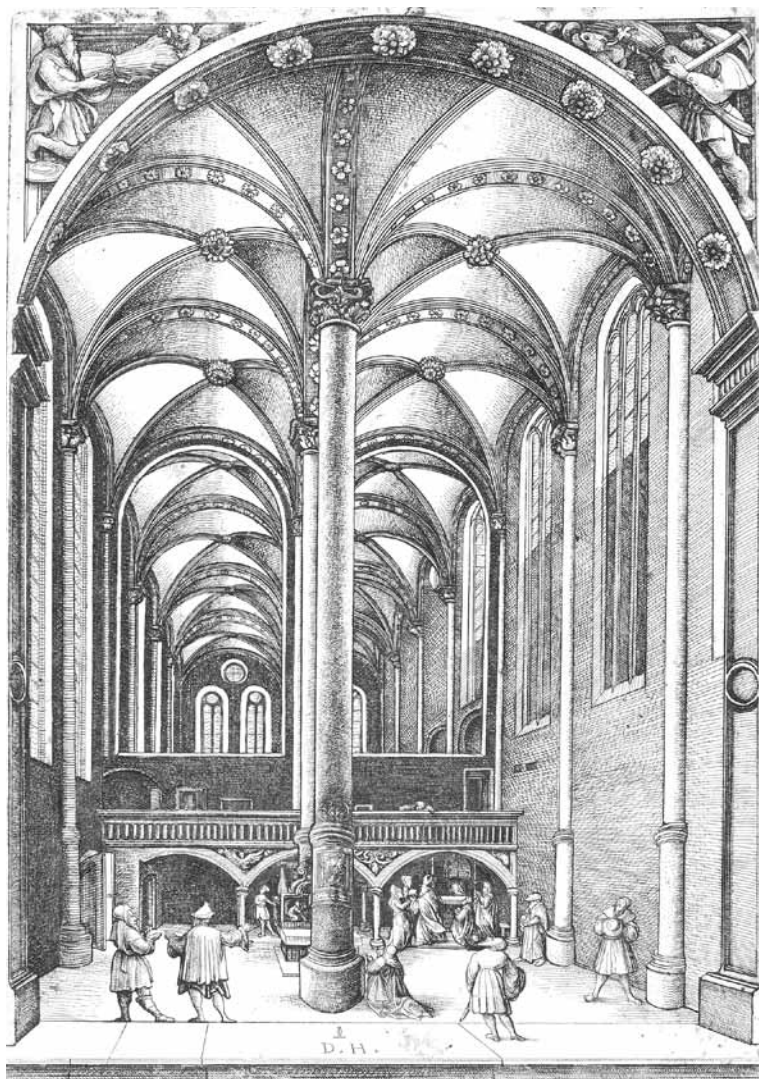
Mindez elégségesnek tűnik annak megállapításához, hogy a Fugger-kápolnát felépítése előtt nem lehetett – Dürer amúgy példátlan geometriai felkészültségével sem – olyan perspektivikus enteriőrrajzon ábrázolni, mint amilyen az augsburgi múzeumban fennmaradt. Ez utóbbi aligha egy korábbi, hasonló kidolgozottságú rajzot és végképp nem egy tervrajzot másolt, hanem saját helyszíni vázlatok alapján készült, feltehetően az 1530-as években. Ekkor a belső térnek ez a fajta ábrázolása már nem tekinthető olyan újdonságnak, mint amilyen a század első évtizedében lett volna. A nézőpont megválasztásával és az enteriőrt bekeretező diafragma-ív használatával a rajzoló Daniel Hopfer más augsburgi kora reneszánsz épületeket ábrázoló metszeteinek<sup>15</sup> követőjeként mutatkozik be (6. kép).



5. kép. Albrecht Dürer: Szent Család, 1509. Bázeli, Kunstmuseum (forrás: Friedrich WINKLER: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 2, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937)

<sup>15</sup> Ezekről lásd Christof METZGER: *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*. Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2009. 362–367.





6. kép. Daniel Hopfer: Az augsburgi Szent Magdolna-templom az özvegyasszony két fillérjének példázatával, 1518–1520 körül  
(forrás: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>  
– letöltés ideje 2013. szeptember 5.)

A Fugger-kápolna építésének keresésekor tehát nem várhatunk segítséget az enteriőrrajztól. Ehelyett és életrajzi spekulációk helyett inkább maga az épület érdemelne nagyobb figyelmet, jelesül azok a kiterjedt egyezések, amelyeket a kápolna reneszánsz tagozatai, részletei az Augsburgban néhány évvel később már megragadható Hans Hieber műveivel mutatnak,<sup>16</sup> valamint az, hogy a boltozat legközelebbi rokoni is helyben, néhány, valószínűleg Burkhard Engelberg köréből származó rajzon található.<sup>17</sup> Ha a kápolnaépület keletkezésében valóban egyetlen építész tervező tevékenysége lett volna mérvadó, akkor az ő nevét a kor augsburgi építészeinek árnyaltabb ismerete tárhatná fel.

<sup>16</sup> Ezeket érdekes módon éppen azok a szerzők állították össze, akik a kápolna terveit Dürernek igyekeztek tulajdonítani (és eközben Hieberre számítottak az építkezés vezetőjeként): BÜCHNER-SUCHLAND 1962. i. m. (1. j.), 87; BUSHART 1994. i. m. (1. j.), 111–112. – Hieberről lásd még Franz BISCHOFF: „Hans Engelberg”: der angebliche Sohn des Burkhard. Ein Beitrag zur Planungsgeschichte der Augsburger Dominikanerinnenkirche St. Katharina und zu Hans Hieber. *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 83. 1990. 7–29.

<sup>17</sup> Boltozatrajzok a nördlingeni Szent György-templom nyugati karzatához, Ulm, Stadtarchiv, Inv.-Nr. 8 és 9. – Vö. BISCHOFF 1999. i. m. (3. j.), 335–337; Johann Josef BÖKER et al.: *Architektur der Gotik. Ulm und Donauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donaubegebiet*. Salzburg–Wien, Müry Salzmann, 2011. 150–152, Kat.-Nr. 70–71.

Hetényi Ágnes

## Borromini-kutatások a 20. század végén

Kelényi professzor 1995-ben, Rómában „Itália és a magyarországi barokk paloták” címmel tartott előadást „A Palazzo Falconieri és a római barokk paloták” című konferencián

Francesco Borromini építészetéről szóló könyve 1939-es, második kiadásának<sup>1</sup> előszavában Hans Sedlmayr azt írja, hogy a 17. századból sokan fel tudják sorolni legalább tíz nagy festő nevét, de építészet még a műveltnek számító emberek sem igen, talán az egyetlen Berninién kívül. Ez után azonban sokan, művészettörténészek, építészettörténészek kezdték el a római barokk művészet és az építészet kutatását, feldolgozását, és a historiográfia mellett sokféle új szempontot is bevezettek az interpretációba.

A 20. században először Max Dvořák kezdett mélyebben foglalkozni Borromini építészetével. Dvořák után és mellett Sedlmayrén kívül a bécsi művészettörténeti iskola tagjai és utódaik: Eberhard Hempel, Dagobert Frey, Kurt Cassirer, Erwin Panofsky, Oskar Pollak is foglalkozott Borromini egy-egy művével, a 17. századi római barokk vagy a város urbanisztikai rendszerének kialakulásának kontextusában, hogy csak a legkiemelkedőbb írások szerzőit említsük. Nikolaus Pevsner, Rudolf Wittkower szintetizáló, a korszak művészetét, építészetét átfogóan tárgyaló műveikben beszélnek a római építészművészetéről. Antonio Muñoz több nagy tanulmányt és összefoglaló művet is szentelt Borromininek. Giulio Carlo Argan az életművet áttekintő munkája megjelenése után akadt a témának kitartó monográfusa Paolo Portoghesi személyében, aki gyakorló építész is egyúttal, de a filológiai munkát sem igyekezett megtakarítani Borromini életművének feldolgozása és bemutatása során. Anthony Blunt is behatóan foglalkozott Borromini építészetével, monográfiát írt életéről és épületeiről.<sup>2</sup>

Paolo Portoghesi Borrominiről szóló műveinek sora 1953-ban indult, és még talán ma sem ért véget. Több tanulmány után (ezek közül néhány egy-egy műről szólt, míg más írásaiban végigvitt egy-egy témát Borromini egész életművén) 1964-ben megjelentette *Borromini az európai kultúrában* című könyvét.<sup>3</sup> Érdekes felépítésű ez a tomosz: az első részben felvázolja Borromini helyét a római barokk művészetben, valamint tárgyalja az életrajzot a források kritikai tükrében. Közli tanulmányát Borromini és az európai kultúra összefüggéseiről, és az építész szerkezeti és dekorációs nyelvezetéről. (Ez a téma még visszatér Portoghesi Borromini-értelmezésében.) A két utóbbi fejezetbe illeszti a fő műveket. A könyv második részében viszont a kisebb, korábban nem vagy alig tárgyalt alkotásokat írja le és értékeli. A függelékben hozza a Borromini-dokumentumokat, így végrendeletét és a házában, halála után felvett inventáriumot.<sup>4</sup> Azután 1966-ban is publikált egy könyvet a barokk Rómáról mint egy építészeti kultúra születésének történetéről.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Hans SEDLMAYR: *Die Architektur Borrominis*. München, Piper & Co., 1939 (első kiadása: Berlin, Piper, 1930).

<sup>2</sup> Anthony BLUNT: *Borromini*. London, Belknap of Harvard University Press, 1979.

<sup>3</sup> Paolo PORTOGHESI: *Borromini nella cultura europea*. Roma, Officina Edizioni, 1964.

<sup>4</sup> Innen datálható a ma is burjánzó „Borromini-bulvár”: mind a mai napig szívesen locsognak még a magukat mérvadónak tételező hírlapok is Borromini öngyilkosságáról, amelynek részleteit azért ismerjük, mert halála előtt még tollba mondta azokat gyóntatójának.

<sup>5</sup> Paolo PORTOGHESI: *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*. Roma, Bestetti Ed. D'Arte, 1966.



Az 1967-es Portughesi-monográfia alcíme *Az építészet mint nyelvezet*.<sup>6</sup> A könyv, bár terjedelmének nagyobb részében hagyományos, kronologikusan felépített monográfia (a kulturális közeg, Borromini korai művei, az érett építész alkotásai és az utolsó művek), a hangsúlyt az utolsó nagy fejezetre, az építészeti és épületdekorációs nyelvezetre teszi. Elemzéseiben szétszálazza ennek az építészetnek az alkotóelemeit, és írásában, fotókon is újra összerakja azokat, összehasonlítva az „összetevőket” a különböző épületeken.<sup>7</sup> A könyv reprodukcióiban megjelenteti a bécsi Albertinában és a berlini Kunstgewerbe Museumban őrzött Borromini-rajzokat (1958–1959 fordulóján volt már Rómában egy kiállítás hatvan, az Albertinában őrzött Borromini-rajzból). A gyakorló építész Borromini struktúrát szervező szerkesztési elveit vázolta fel szövegben és rajzban egyaránt.

Az 1960-as évek a források kiadásának évtizede (is) volt. 1964-ben megjelent a Borromini építészeti elméletének tekinthető *Opus Architectonicum*, 1725 óta először.<sup>8</sup> 1967-ben volt Borromini halálának 300. évfordulója, meg is élénkültek a kutatások, és sorra jöttek ki a publikációk. Megjelent Heinrich Thelen előszavával az 1967-ben, a Vatikáni Levéltár anyagából rendezett, Borromini rajzait és a rá, illetve a műveire vonatkozó dokumentumokat bemutató kiállítás katalógusa. Ugyanabban az évben Thelen megjelentette könyvét Borromini rajzairól, és, ahogy korábban is, ezután is több tanulmányt publikált az építész rajzairól és épületeiről. A Római Állami Levéltár kiállítást rendezett saját székházában (abban a palotában, amelyhez Borromini egyik fő műve, a Sant'Ivo alla Sapienza templom csatlakozik) a gyűjtemény Borromini-anyagából, és azokat meg is jelentette.<sup>9</sup> A patinás Accademia Nazionale di San Luca nemzetközi konferenciát szervezett a tricentenárium alkalmából, és az előadások anyagát később kiadta.<sup>10</sup> Rudolf Wittkower tartotta a bevezető előadást a művész személyiségének pszichológiai megközelítésével. Argan itt *Borromini e Bernini* címmel adott elő, és ettől kezdve még az addiginál is gyakoribbak lettek a két művész pályáját és életművét ellentétek és egymásra hatásuk alapján vizsgáló dolgozatok – a források alapján jogosan.

Az 1970-es évektől kezdve is fontos publikációk jelzik, hogy a 17. századi művészet, a római barokk építészet és Borromini továbbra is foglalkoztatta a kutatókat. Megindulnak, illetve intenzívebben folytatódnak az urbanisztikai szempontú Róma-kutatások. Az építészek, történészek és művészettörténészek sorra veszik azokat a korszakokat a 16. század elejétől kezdve, amelyek során Róma átalakult, és tudatos városépítés, városrendezés folyt. Ebből a kontextusból Borromini fontos műveinek tárgyalása sem maradhat ki. Itt kell megemlíteni az 1973-as Via Giulia-monográfiát, amelyet három szerző jegyez: Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro és Manfredo Tafuri.<sup>11</sup> A kötet alcíme: *Egy 16. századi urbanisztikai utópia*. Spezzaferro nagy tanulmánya foglalkozik a pápák várospolitikájával és az utca szövetének kialakulásával, míg Tafurié az utca kiépítésének történetével. Salerno tanulmányában a Via Giulia (ott lakó és/vagy dolgozó) művészeiről és megbízóikról, mecénásaikról írt. A könyv második részében a szerzők sorra veszik az utca épületeit, és mindegyikről komplett tanulmányt közölnek, csatolva a forrásokat. Tafuri, aki már korábban is publikált Borromini-témákat, ebben a kötetbe (többek között) megírta az „Il palazzo e il palazzetto Falconieri” című tanulmányt.

<sup>6</sup> Uő: *Borromini – Architettura come linguaggio*. Roma, Ugo Bozzi Editore–Milano, Electa, 1967. (Nem feledhetjük, hogy ez az időszak a szemiotika interpretációs mindenhatóságába vetett hit korszaka.)

<sup>7</sup> Mosolyogtató, ahogyan Blunt szóvá teszi könyvének annotált bibliográfiájában, mily nehezen felfogható egy angol számára – mint írja – az épületek „grammatikai” interpretációja. Hozzáteszi, hogy a fotók mint képek briliánsak, de kevésbé informatívak e szemlélet okán.

<sup>8</sup> Paolo PORTOGHESI gondozásában, Roma, Ed. Dell'Elefante, 1964.

<sup>9</sup> *Ragguagli Borrominiani*. Roma, Palombi, 1968.

<sup>10</sup> *Studi sul Borromini*. I–II. Roma, De Luca, 1970–1972.

<sup>11</sup> Luigi SALERNO–Luigi SPEZZAFERRO–Manfredo TAFURI: *Via Giulia – una utopia urbanistica del 500*. Roma, Casa Editrice Stabilimento Aristide Staderini Spa, 1973.

Portoghesi folytatta korábban megkezdett munkáját: elemzi a Borromini-rajzokat, tanulmányt közöl Borromini és egyetlen pápai mecénása, X. (Pamphilj) Ince kapcsolatáról, valamint folytatja a nyelvként értelmezett építészetről való gondolkodást. A diskurzusba mások is beleszólnak. Marcello Fagiolo felvette a Borromini szimbólumairól szóló korábbi íráskor fonalát, és mind gyakrabban lépnek be a kutatásokba az európai (elsősorban német, osztrák és olasz) szakembereken kívül a tengerentúliak, a nagy amerikai egyetemek oktatói is. Fontos publikációk születtek a témában: ebben az időszakban a korábban felsoroltakon kívül Richard Krautheimertől, Cesare Branditól, Bruno Zevitől, Leo Steinbergtől, Paolo Marconitól. Az amerikai Joseph Connors Borromini-műről közölt első írása 1975-ben jelent meg, és még számos további követte.

Ebben az időszakban restaurálták Borromini nagy jelentőségű művét, a San Carlo alle Quattro Fontane templomot és a rendházat. 1990-től, több lépcsőben 2001-ig folyt a restaurálás; a folyamatról és a munkák közben feltárt újabb tényekről, adatokról részletes beszámolókat születtek.<sup>12</sup>

A 20. század utolsó évtizedeiben nagy, átfogó kiállításokat rendeztek Itáliában, akárcsak szerte Európában, a barokk korszak egészének és benne az építészetnek. Sok szempontot vonultattak fel ezek a kiállítások: az épületek a korabeli és későbbi ábrázolásokon; a barokk elterjedése Európában; milyen hagyományba illeszkedik a barokk építészet; milyen hatások figyelhetők meg egy-egy életműben vagy műcsoportban; művészek és megrendelőik, és így tovább.

1999-ben Borromini születésének 400. évfordulóját a *Borromini és a barokk univerzum* című nagyszabású kiállítással ünnepelte Róma. A Palazzo delle Esposizioni hatalmas kiállítótereiben a kurátorok nem kevesebbre vállalkoztak, mint hogy Borromini kapcsán bemutatják a római barokk művészet építészeti gondolatokban testet öltő világképét. Elvitték Rómába az eredeti rajzokat, amelyek kényességük, fényérzékenységük és a sokféle környezeti kockázat miatt szinte sohasem láthatók a nagyközönség számára. E pompás rajzok segíthetnek annak megértésében, hogy hogyan épültek fel a kor hatalmas palotái, templomai mindössze néhány tervrajz, részletrajz alapján: egy oszloplábazat vagy egy párkányhajlat rajza nagyon sok információt közvetített az akkori építómestereknek az egész házra nézve is. A szépséges és Borromini építészeti koncepcióját kibontó rajzok hozzásegíthetik a mai nézőt ennek az építészeti gondolkodásnak és gyakorlatnak a megértéséhez.<sup>13</sup> A meg nem valósult munkákból egyiket-másikat komputeren szimulálva „valósították meg”. A kiállítást kísérő animációs CD-n láttuk a megépült alkotásokat a rajzokból kiindulva, a falak felemelkedését – a művek a szemünk láttára „készülnek el”. A másik attrakció a makettek világa volt. A Sant'Ivo alla Sapienza hatszögletű alaprajzú és égbe szaladó, spirális végződésű lanternájának makettjére és a többire is vonatkozik, hogy azokon olyan részleteket figyelhettünk meg, amelyeket az eredetiben, annak magasságából-távolából sohasem láthatunk. Azaz maga a szerkezet vált élménnyé a befogadó számára.

A kiállítás gazdagon tárgyalta, sokféle szempont alapján kísérté végig Borromini életművét. Bemutatta a kor szellemi hátterét, azt a kulturális érat, amelyben Borromini élt és alkotott; követte az életrajzot a művek sorrendjében, morfológiailag, vagyis az egyes építészeti alapelemek (kapuk, oszlopok, boltozatok, dekorációs részletek stb.) szempontjából tárgyalta az előképeket és a későbbi kisugárzásokat. A kiállítás kurátorai Richard Bösel és Christoph L. Frommel voltak. Bösel 1999-ig az Albertina építészeti rajzokat őrző és gondozó osztályának vezetője volt, míg 1999-ben a Római Osztrák Történeti Intézet igazgatója lett. Frommel ez idő tájt már jó pár éve a római Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) igazgatója volt; az intézmény, amelynek alapvető feladata az itáliai és ezen belül a római művészet kutatása, dokumentálása, Európa egyik

<sup>12</sup> A *Bollettino d'Arte* külsőszámot adott ki a tanulmányokkal: *La „Fabbrica” di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*. Roma, 2007.

<sup>13</sup> A rajzok többségét a bécsi Albertina őrzi. 2000-ben azután el is vitték Bécsbe az egész kiállítást.

leggazdagabb művészettörténeti könyvtárával dicsekedhet. Bösel és Frommel ráadásul mindketten a téma jeles kutatói. Ezek a szerencsés egybeesések (is) világra segítették ezt a kiállítást és a kapcsolódó publikációkat.<sup>14</sup>

A kiállítást kísérő katalógus, amelynek 2000-ben jelent meg,<sup>15</sup> tulajdonképpen „csak” a tanulmánykötet. Joseph Connors Borromini-életrajzával indul: ez az eddigi legteljesebb biográfia sok új, először közölt adattal és összefüggéssel. Az új kutatások feltárják, hogy Borromini mit hozott ticinói környezetéből, családjából, a lombardiai tavak környékének építői, kőfaragói, szobrászi hagyományából. Nagyon keveset tudtunk eddig a tizenéves korában Milánóban töltött éveiről, ottani tevékenységéről, az őt ért hatásokról.

Connors ezután végigvezeti az olvasót az építési pályán, a megbízásokon, megismerjük ezek történetét és a megrendelőket. Connors írásából a Berninivel való ellentétek eddig nem ismert részleteit és a konkrét okokat ismerjük meg. Bár közismert a szinte mindig Bernini javára eldőlt rivalizálásuk, azt is megtudjuk, hogy a messziről jött, fiatal Borromini a Barberini-palota építése kapcsán, a Barberini család révén ismerkedett meg fontos, a későbbiekben szellemére, munkásságára nagy hatást gyakorló római értelmiségiekkel, és ebbe a munkába, ebbe a környezetbe Bernini vonta be.

Robert Stalla érdekes tanulmányt írt a kötetbe *Francesco Borromini építészeti munkássága a 17. századi Róma politikai, kulturális és történeti kontextusában* címmel. Végigveszi Borromini római művészlete három pápájának (VIII. [Barberini] Orbán, X. [Pamphilj] Ince és VII. [Chigi] Sándor) korszakát, pontifikátusuk politikai klímáját, művészeti termését. Tárgyalja Borromini helyzetét és lehetőségeit, a csak tervezett és a megvalósult műveket.

Richard Bösel írásának címe: *Struktúra és metamorfózis: Borromini építészetének néhány formai aspektusa*. Mint az építész rajzainak talán legjobb ismerője mélyreható elemzéseket ír Borromini szokatlan építészeti megoldásairól, azokról a problémákról, ahol külső okok (nagyon kis tér, kevés pénz stb.) miatt mindenképpen a konvencióktól eltérő ötlettel kellett előállnia. Analizálja az építészt invenciózus variánsait, a szerkesztés szigorát.

Frommel *Borromini és a hagyomány* című tanulmánya feldolgozza Borromini kapcsolódását az antikvitáshoz (a római ásatásokhoz), Madernóhoz (közvetlenül), Bramantéhoz és Michelangelóhoz (műveik hatásán keresztül). A gondolatot végigviszi épületről épületre, motívumról motívumra.

Portoghesi *Borromini és a római barokk protagonistái* című írásának első mondata „Pietro da Cortona, Bernini, Borromini: valamivel több mint negyven év alatt, három nagy pápával összehangolódva, megváltoztatták Róma arculatát.” A nagy ívű felütés után arról olvashatunk, hogy e kiváló művészek emberi kapcsolatait, nagyrészt ellentétei hogyan és milyen mértékben befolyásolták a művek megszületését. Martin Raspe *Borromini és a régiségek kultúrája* című dolgozata azt tárgyalja, hogy mit látott, mit láthatott az antik művészetből, milyen motívumokat használt fel épületein, hogyan viszonyult a saját korában ismert építészeti traktátusokban leírtakhoz.

Marcello Fagiolo cikkének címe: *A hieroglifák, az emblémák és a heraldika: megjegyzések Borromini szimbólumokban való gondolkodásáról*. Ez a tanulmány Borromini térszerkezeteit és

<sup>14</sup> Nem mindenki volt elragadtatva a nagyon ambiciózus kiállításra összegyűjtött életmű tálalásától. Bruno Zevi építész, az építészettörténet jeles professzora és karakteres véleményű, széles horizontú kritikus 2000. január 6-án, feltehetően élete utolsó cikkében (három nap múlva ugyanis meghalt), amelyet a színvonalas olasz hetilap, a *l'Espresso* közölt, élesen bírálta a római kiállítást, egyenesen botrányt kiáltva. Már a cikk címe is sokat mond: „Szégyen, megöltétek Borrominit”. Azzal vádolta a kiállítás szervezőit, hogy a körkép bemutatása által épp a lényeg veszett el, és a rendhagyó, zseniális művészt, „normálissá” fokozták le. Zevi alaposan elverte a port a németes akadémikusságon, az iskolás látásmódon, azon, hogy Borrominit mint a római barokk fontos, de teljesen a korabeli normák között haladó építészt mutatják be. A rendezőket nagy szenvedéllyel azzal vádolja, hogy a barokk konvenciók bemutatása fontosabb volt, mint Borromini invenciózus művészete.

<sup>15</sup> *Borromini e l'universo barocco*. Milano, Electa, 2000. A római kiállítás 1999. december 16-tól 2000. február 28-ig volt látható.

dekorációs koncepcióját veti össze műveinek építészeti programjával és a megrendelők igényeivel. Szakrális szimbólumokról és koncepciózus emblematikáról értekezik az előképekkel és a korban ismeretes mintakönyvekkel való összevetésben. Werner Oechslin *Borromini és építészetének meg nem értett „intelligenciája”: az interpretáció és a kutatások 350 éve* című munkája először a korabeli kritikákat írja le, világítja meg sok szempontból, és forráskritikával értelmezi azokat. Végigveszi a Borromini művészetére adott reflexiókat a művek megszületésétől a rendszeres művészettörténet-írás Borromini-feldolgozásáig, Hempelig és Sedlmayerig.

Elisabeth Kieven *A borrominizmus a késő barokkban* címmel írott tanulmányában azt a kérdést veti fel, hogy miként lehetséges az, hogy míg Borromini művészetét életében és halálát követően a kritika – nem kevésbé Bernini intenciói alapján – végletesen elítélte (Milizia 1768-as művében egyenesen örültnek nevezi), addig a késő barokk művészeire nagy hatást gyakorolt, különösen Csehországban, Ausztriában és Németországban. Az első elismerő szavakat francia és német utazók írták le, majd a 17. század legvégén jelent meg Andrea Pozzo traktátusa a perspektíváról. Ez volt Borromini újraértékelésének első, szakmai szempontból írott dokumentuma, majd újabbak is követték. Végül Portughesi *Borromini és a modern építészet* című rövid írása keresi és találja meg a századokon átnyúló analógiákat. A kötetet több mint ezer tételből álló, az egyes tételeknél a recenziókat is közlő bibliográfia zárja.<sup>16</sup>

Néhány hónappal később, ugyancsak 2000-es dátummal újra megjelent a *Borromini és a barokk univerzum*, de most már két kötetben.<sup>17</sup> A címlap ugyan más, de az első kötet a kiállításon árusított kötet újranyomása.<sup>18</sup> A második kötet a kiállítás valódi, vezető katalógusa.

A harmincegy szerző (az első kötet tanulmányainak írói és még sokan mások) jegyezte, nagyon gazdagon illusztrált katalógus végigvezet (most már csak virtuálisan) a kiállításon. Az első szekció az építész személyiségéről és sorsáról alkotott képet mutatja be. Paradox módon Borromini életéből a haláláról tudjuk a legtöbbet: miután kardjába dőlt, nem halt meg azonnal, háza népe orvost hívott, ő maga pedig papot és közjegyzőt. Az orvos már nem tudott rajta segíteni, ám a közjegyzőnek lediktálta (utolsó) végrendeletét. A testamentum megrendítő része az, hogy még volt ereje elmondani, hogy ő fordult önmaga ellen, és nem a mellette, vele élők. Látható volt ez a végrendelet és a művészlőr készült portrék (a legkvalitásosabb a nem bizonyítottan, nagyon is kérdőjelesen, Bernininek attribuírt olajfestmény), valamint korabeli karikatúrák kapcsán. A halála után a házában (a Via Giulia egyik mellékutcájában lakott) készített leltár leírja, hogy két, gipszből készült, kisméretű büszt volt a házában: Michelangelót és Senecát ábrázolták. A kiállításon bemutatták az inventáriumban leírt tárgyak korabeli megfelelőit. Sajnos a leltározók nem írták le a könyvek címeit, csak helyiségenként a könyvek számát; Borromininek összesen közel ezer könyve volt. A következő szekció a tudásé és a csodáké. Itt láthatók voltak a leltárban felsorolt 17. századi körzők, rajzeszközök, napóra, spirális üveghőmérő, éggömb, és egy „gabinetto di curiosità” (Kunst- und Wunderkammer), a kuriozitások szekrénykéje érdekes és furcsa formájú természeti tárgyakkal és régiségekkel.

A kiállítás végigkísérte az építész pályát: a lombardiai örökség, a milánói tanulóévek, a római környezet és a pápai udvar bemutatása után a Madernóhoz és Berninihez fűződő kapcsolatait mutatta be. Egy-egy nagy munkája köré csoportosítva láttuk magának a műnek az eredeti rajzait, majd fotóit és némelyiknek a makettjét. (Házában a halálakor még több makettja is megvolt, de ezek később eltűntek vagy megsemmisültek.) Hangsúlyt kapott az épületek téri szemléltetése, filmes mozgásban, amelyek a monitorokon körbejárva voltak láthatók.

<sup>16</sup> Szerepel a bibliográfiában GENTHON István Palazzo Falconieri című cikke (*Magyar Művészet*, 1929. 406–421).

<sup>17</sup> *Borromini e l'universo barocco*. I–II. Milano, Electa, 2000. (A kiadó a címlapra ráírta egyik sorozatának címét: Documenti di architettura.)

<sup>18</sup> A belső címlap hátoldalán a kiadó jelzi is, hogy ez a második, míg az első kiadás a kiállításhoz jelent meg.

A fő művek bemutatásának „szigetei” közé a kurátorok Borromini munkásságának egy-egy metodikai vonatkozása illusztrálását helyezték: az oszloprendek használata; a kupola témája; Borromini téri morfológiája; a kettős ablakok; urbanisztikai elképzelései; meg nem valósult tervei; elméleti munkája, az *Opus Architectonicum* (amit ugyan nem ő írt meg, de teljes mértékben az ő gondolatainak foglalata).

A palotákat leíró fejezetben Heinrich Thelen az 1927 óta Római Magyar Akadémiaként funkcionáló Palazzo Falconieriről foglalja össze mindazt, amit eddig a kutatás feltárt. A mai palota helyén már 130 évvel a Borromini-féle átalakítás előtt lakóépület állt. Hála Frommel 1990-es évekbeli kutatásainak, tudjuk, hogy mikor mely római patrícuscsaládok birtokolták és laktak benne.<sup>19</sup> E kutatásait Frommel 1995 májusában a Római Magyar Akadémia „A Palazzo Falconieri és a római barokk palota” című konferenciáján tartott előadásában ismertette. Ezen a konferencián a Borromini-féle munkálatokról Elizabeth G. Howard beszélt *Borromini és a Falconieri-palota tervei* című előadásában.<sup>20</sup> (Howard doktori disszertációját is a palota építéstörténetéből írta,<sup>21</sup> és ebben publikálta a palota és Borromini kapcsolatára vonatkozó összes eddig fellelt iratot.) Ezek a kutatási eredmények már mind jelen vannak a Thelen-féle leírásban, a nagy kiállítás katalógusában. Ebben a fejezetben is, ahogy a többi műről szólókban is, ott szerepelnek a források és a vonatkozó bibliográfia adatai.

Nagy és ez idő szerint komplett művet hozott létre a sok közreműködő, amely hosszú időre meghatározza a Borrominiről és művészetéről alkotott képünket. Bár a kutatók nyilván folytatják munkájukat, úgy tűnik, az utóbbi években ezek az eredmények terjednek tovább, hogy szélesebb körben is ismertté válhassanak. Ez történt a 2006-os, a római Angyalvárban megrendezett, *A barokk Róma (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona)* című kiállításon. Ez a kiállítás más metszetben, Róma urbanisztikai változásainak tükrében tárgyalja a kor nagy építészeinek munkásságát, maximálisan figyelembe véve a nagy, monografikus bemutatót. A mustra katalógusa<sup>22</sup> azt tanúsítja, hogy a Borrominire vonatkozó anyagok mind az 1999–2000-es kiállítást előkészítő nagy munka eredményei és tanulságai. Most talán Sedlmayr is látná, mennyi mindent felkutattak és értelmeztek a szakemberek, hogy Borromini művészetét minél jobban lássuk, és minél jobban értsük.

<sup>19</sup> Magyarul erről először Frommel szíves szóbeli közlése alapján: HETÉNYI Ágnes: A Palazzo Falconieri. In: Száz év a magyar–olasz kapcsolatok szolgálatában – Magyar tudományos, kulturális és egyházi intézetek Rómában (1895–1995). Budapest, HG & Társa, 1997.

<sup>20</sup> *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*. Soveria Mannelli, 2009.

<sup>21</sup> Kiadása: Elizabeth G. HOWARD: *The Falconieri Palace in Rome – The Role of Borromini in its Reconstruction (1646–1649)*. Garland Publishing Inc., New York & London, 1981.

<sup>22</sup> *Roma barocca – Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Roma, Electa, 2006.



Igaz Rita

## Ünnep a kastélyban

„Quo non ascendet?”

A francia művészet és a francia történelem alakulása szempontjából egyaránt jelentős, európai kihatású alkotás Vaux-le-Vicomte, a korabeli francia királyság legfényűzőbb kastélya.

Építtetője – a címerében szereplő mókushoz kapcsolódó jelmondatához híven – a társadalmi ranglétrán viharos gyorsasággal emelkedő Nicolas Fouquet (1615–1680)<sup>1</sup> volt, aki intelligenciájának, ügyességének és elszántságának köszönhetően már 38 éves korában hazája, az akkor 19 millió lakosával Európa legnépesebb országának számító Franciaország pénzügyi főintendánssá lett (1. kép). A királyságot fontos ügyekben feltétlen hűséggel szolgáló, s így komoly vagyonnal rendelkező családból származó, pénzügyekben jártas Fouquet-t a még kiskorú XIV. Lajos helyett teljhatalommal kormányzó főminiszter, Mazarin bíboros bízta meg, hogy a több évtizedes rossz gazdálkodás következtében csődbe jutott állam pénzügyeit rendezze, s a kiürült kincstárat feltöltse. Fouquet a szinte lehetetlennek tűnő feladatot briliánsan oldotta meg: saját személyes hitelét kockára téve sikerült helyreállítania a pénzügyi bizalmat, s ösztönöznie a megtakarításokat. Minden kölcsönért, melyet a tőkepiacon a király nevében felvett, saját vagyonával vállalt garanciát, amiért természetesen busás hasznot zsebelt be. E hasznot magas társadalmi pozícióját és mérhetetlen gazdagságát híven reprezentáló építkezésekre és a művészet legkülönbözőbb területeiről származó műalkotások mecenálására fordította. Olyan nagy művészeket fogadott barátságába és támogatót, mint Corneille, Molière, La Fontaine, Poussin, Le Brun, Puget vagy Le Nôtre.

Nagystílúságában eszébe sem jutott, hogy irigyei lehetnének, s fel sem tételezte, hogy uralkodója érdemei ellenére sem nézi jó szemmel pazarló és hedonista életvitelét. Munkája közben gyakran dolgozott együtt Jean Baptiste Colbert-rel, Mazarin bíboros vagyonos textilereskedő-



1. kép. A Dicsőség allegóriája Fouquet címerállatával, kárpit, 17. század közepe

<sup>1</sup> Fouquet életéről lásd *Vaux-le-Vicomte*. Publications Élysées, h. n., é. n. 3–7.

bankár családból származó titkárával, aki az állam ügyeinek intézéséből nem kevesebb hasznot húzott, mint ő, s aki riválisának tekintette Fouquet-t. 1661-ben, amikor Mazarin meghalt, Fouquet nem kételkedett benne, hogy ő lép majd az örökébe. Nem sejtette, hogy az éppen nagykorúvá váló XIV. Lajos ekkorra már eldöntötte: megszünteti a főminiszteri posztot, s minden hatalmat saját kezébe vesz, illetve hogy Colbert őt minden elképzelhető módon befekettítve szintén Mazarin helyére tör.

Hogy uralkodója kedvében járjon és kinevezését biztosítsa, Vaux-ban, épp elkészült kastélyában korábban soha nem látott, nagyszerű ünnepséget rendezett XIV. Lajos (2. kép) tiszteletére, ami azonban rosszul sült el. Annak ellenére, hogy Fouquet egy nagyvonalú gesztussal a királyra



2. kép. Charles Le Brun: XIV. Lajos portréja, 1661

hagyta Vaux-t, Lajost bosszantotta, hogy egy egyszerű alattvalója nála jóval színvonalasabb módon, fényűzőbb keretek között él, s ízlés és finomság dolgában szinte leiskolázza uralkodóját. Három héttel később a Dumas által halhatatlanná tett muskétáskapitány, Charles d'Artagnan gróf letartóztatta Fouquet-t. Bíró-ság elé állították, s hazaárulással súlyosbított sikkasztás miatt kirakatpert rendeztek ügyében. A hosszan elhúzódó eljárásban – minden felsőbb nyomás ellenére – megnyerő modorával sikerült maga mellé állítania bírját, s csak vagyonek kobzásra és száműzésre ítélték. Az ítéletet jóváhagyni hivatott Lajos azonban – a francia történelemben először – szigorítást rendelt el, s Fouquet-t életfogytiglani szabadságvesztéssel és vagyonek kobzással sújtotta. A pénzügyminiszter tündöklése és bukása regénybe illő történet, amelyet számos irodalmi mű Dumas-tól La Fontaine-en át Saint-Simonig meg is örökít. Fantasztikus teljesítményéről ma egyedül Vaux-le-Vicomte tanúskodik.

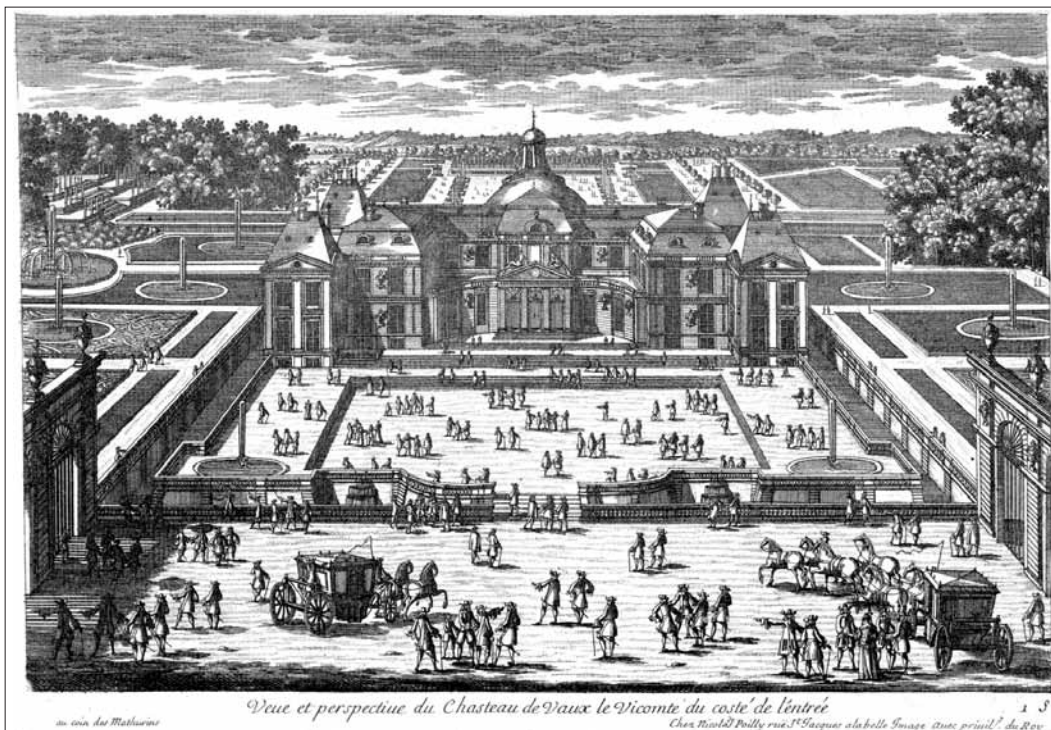
A vaux-i uradalmat<sup>2</sup> 1641-ben, apja halála után örökségéből vásárolta meg Fouquet, majd az elkövetkező évek-

ben fiatalon elhunyt első felesége hagyatékával, második felesége hozományával és pénzügyminiszteri fizetésével egyre növekvő vagyonából újabb és újabb területeket vásárolt hozzá a környéken. A régi, szerény épületet elbontatta, s 1656-ban fényűző, a modern kor minden követelményének megfelelő kastély építésével bízta meg Louis Le Vau-t. A tervek elkészülte után – a bőségesen rendelkezésre álló anyagi forrásoknak köszönhetően<sup>3</sup> – gyorsan, egy év alatt befejeződtek a kőműves- és ács munkák, tető alá hozták az épületet, s a kő- és faburkolatok is helyükre

<sup>2</sup> Vaux-le-Vicomte építéstörténetéről lásd *Le Guide du Patrimoine. Ile-de-France*. Dir.: Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS. Paris, Hachette, 1994. 640–643.

<sup>3</sup> 18 ezer munkás dolgozott rajta.

kerültek. 1658-ban megérkezett Charles Le Brun, a kastély belső dekorátöre, s velük párhuzamosan tevékenykedett André Le Nôtre, a kastély környezetének kialakításáért felelős főkertész is. A három egyformán zseniális, a francia művészetet a maga területén megújító nagy művész-egyénség közös munkája eredményeképpen létrejött alkotás 1661-ben, a király fogadásakor már teljes pompájában tündökölt (3. kép), ám e tündöklés nem tartott sokáig, mivel Fouquet letartóztatása után Vaux-t zár alá helyezték.



3. kép. Ismeretlen angol metsző:  
A vaux-le-vicomte-i kastély látképe a bejárat felől, 17. század

Az épülethez Lajos szerencsére nem nyúlt, csak az azt díszítő bútorok, műtárgyak, könyvek, kárpitok, szobrok nagy részét koboztatta el. 1673-ban Fouquet örökösei visszakapták vagyonukat, majd 1705-ben özvegye eladta a vaux-i birtokot de Villars marsallnak, aki a kastély megszerzése után rögtön hercegi rangra emelkedett. Az épületen csak apróbb módosításokat eszközölt, s nem változtatott rajta lényegileg az 1764-től tulajdonos Choiseul-Praslin család sem, akik a forradalom idején az épületet a Művészeti Bizottság védelme alá helyezve meg tudták azt menteni a dühödt pusztítástól. 1842-ben komoly restaurálási munkálatokba kezdtek, aminek dacára 1875-ben, mikor Alfred Sommier cukorgyáros megvette az ingatlant, egy teljesen lerobbant kastélynak és egy elhanyagolt kertnek jutott a birtokába. Minthogy azonban Sommier beleszeretett az épületbe, s érezte a megőrzés felelősségét, teljes helyreállításba kezdett, amelyet csaknem egy évszázadon keresztül utódai is folytattak. E munkálatokat és az eredeti állapotot visszaállítani törekvő restaurálást megkönnyítette az a bőséges képi és írott forrásanyag, melyet a Vaux-tól elbűvölt kortársak, illetve a hírnevét fenntartani törekvő Fouquet maga hoztak létre. Közülük Israël Silvestre



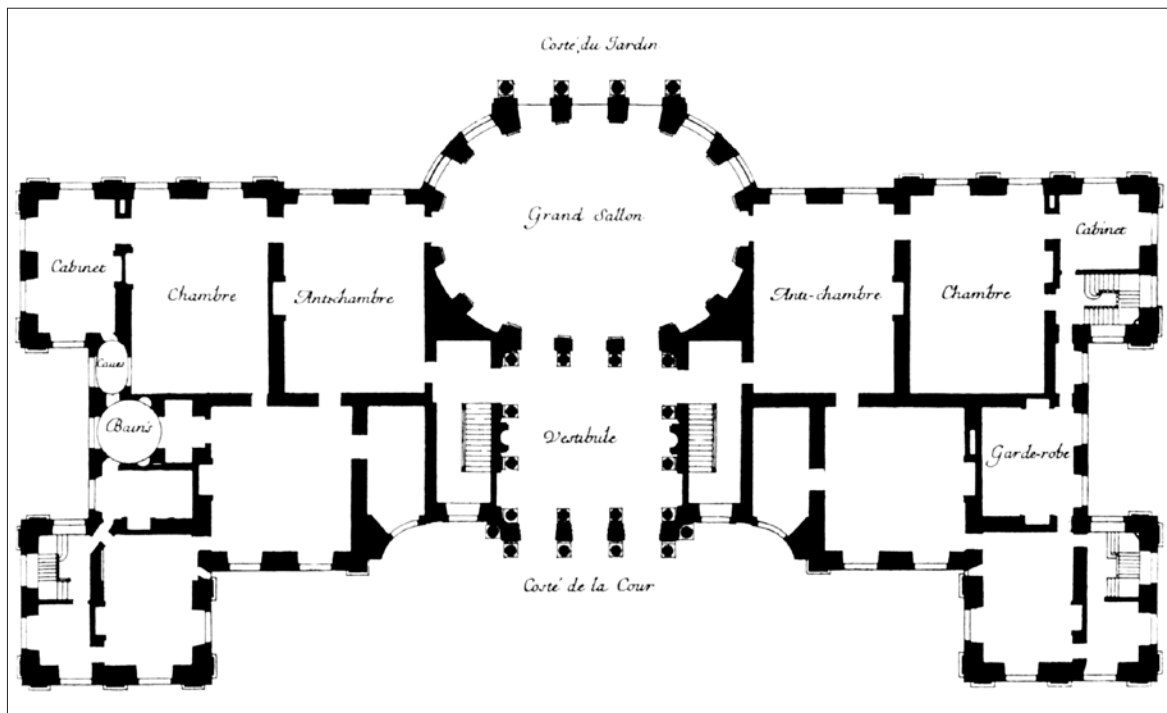
Fouquet megrendelésére 1660 körül készült metszetsorozata az egyik legértékesebb, amely a kertrekonstrukció alapjául szolgált, illetve Madeleine de Scudéry kisasszony leírása, melyet *Clélie* címmel 1654–1660 között megjelent, tízkötetes művének ötödik kötetében ad a Valterre fantáziájában leírt álmokkastélyról a következőképpen:

„Valterre szépsége akkor bontakozik ki teljes valójában, amikor a nagy, szép és tágas első udvarba érkezünk... Ebből az első udvarból látni legjobban a palotát, amely egy, ha lehet így nevezni, építészeti talapzaton emelkedik. Ez a talapzat, amely a második udvar teljes szélességét elfoglalja, a kert felőli oldalon 20 lépcsőfok magasságú... Az épület középrészét egy 6 oszlop által tartott, három árkádíves csodálatos előcsarnok foglalja el, melyen keresztül az épület teljes mélységében áttekinthető... Az épület közepén emelkedő kupola igen pompás... A valaha láttott leggyönyörűbb szalon nagyságával elkápráztat... Cléomine-nek [Fouquet] volt olyan szerencséje, hogy megtalálja azt a kiváló és rátermett embert... aki kigondolta mindazt, ami egy ilyen szép helyet még szebbé tud tenni. Akiról beszélek, Méleandre-nak [Le Brun] hívják. A híres Méleandre... az első szoba [Múzsák szalonja] mennyezetén a Húséget jelenítette meg, akit hatalmas zsenije az egekig magasztal... Amit e nagy festő a legleleményesebben oldott meg, az az, hogy a szoba mennyezete egy olyan nagy és pompás egységként jelenik meg, amely a festészet és a szobrászat által valaha is létrehozott legszebb díszítőelemekből áll össze... Az alakok, melyek ezen a mennyezeti architektúrán megjelennek, a világ legszebbjei. Valójában Cliót és nyolc híres lánytestvérét ábrázolják a négy sarokban, akik dicshimnusz tűnnek zengeni annak dicsőségére, akit a Húség megszemélyesít... A helyiség különböző részein, ahol az építészeti kialakítás lehetővé teszi, maszkokat, virágfüzéreket, vázákat, szfinxekeket és más hasonlókat láthatunk. A legérdekesebb azonban az, hogy egyetlenegy sincs közöttük, amely ne hordozna valamely olyan rejtett értelmet, amely Cléomine valamely erényére vagy dicsőségére ne utalna azok számára, akik tudják olvasni ezeket... Ebből a helyiségből oly szép és tágas kilátás nyílik a kert különböző virágos teraszaira, a nagy és szép fasorokra, a szökőkutakra és egyéb szép dolgokra, hogy az ember szinte azt sem tudja, hova nézzen.”<sup>4</sup>

A Mademoiselle de Scudéry által így módon leírt épület megalkotásában közreműködő három nagy művész közül a megbízás elnyerésekor 43 éves Louis Le Vau (1612–1670)<sup>5</sup> rendelkezett a legnagyobb gyakorlattal. Karrierje a párizsi L'Île St-Louis-n kezdődött, ahol a Lauzun, a Lambert és a Bretonvilliers családok palotáin kívül a St-Louis-en-L'Île templomot is felépítette. Ő tervezte Raincy kastélyát, modernizálta Meudont és a vincennes-i kastélyt, majd megtervezte fő művét: Vaux-t. E kastély egy, az építészeti együttes gyújtópontját képező, pavilonokból tömbszerűen egybekomponált, meredek lefedésével változatos sziluettet adó épület, mely a homlokzat teljes szélességében végighúzódnó lépcsős talapzaton emelkedik. Udvari homlokzata középrészének homorúan ívelt kialakítása itáliai hatásról tanúskodik, mely a kerti homlokzaton ellentétes, domború formájú kiteresedésben megismétlődik. Építőanyaga a talapzaton homokkő, a felépítménynél mészkő, a melléképületek esetében téglakő kombináció, amely anyaghierarchia Franciaországban ezután sokáig mértékadónak bizonyul. Belső elrendezése (4. kép) igen feszesnek tekinthető. A szimmetrikus középtengelyre szervezés, a mélységében kéttraktusos helyiségfűzés, a négyzetes vesztibülön keresztül megközelíthető, az épület középpontját képező, két szint belmagasságú, kupolával koronázott, ovális nagyszalon kialakítása az oldalain elhelyezett egy-egy lakosztállyal mind ennek bizonyítékai. Ehhez járult hozzá a reprezentatív helyiségek földszintre helyezésével szükségtelenné vált, díszes lépcsőház elmaradása is. Az emeleten csak a kápolna és a magánlakosztályok kaptak helyet. Le Vau vau-i újításai közül a kéttengeyes helyiségfűzés és az inventort nevében is jelző *salon à l'italien* aratta a legnagyobb sikert

<sup>4</sup> MONTCLOS 1994, i. m. 641.

<sup>5</sup> Le Vau szakmai pályafutásáról: Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance d'la Révolution*. Paris, Mengès, 1989. 242; André CHASTEL: *L'art français. Ancien Régime 1620–1775*. Paris, Flammarion, 2000. 91–92.



4. kép. Louis Le Vau: A vaux-le-vicomte-i kastély alaprajza, 1660 körül

a francia építetők körében, amely újításokat így utódai is előszeretettel alkalmazták. E kiemelkedő alkotás létrejötte után Le Vau még keresettebbé vált, s XIV. Lajos királyi építésszé nevezte ki. Ebben a minőségében ő emelte a Collège des Quatre-Nations-t, befejezte a Louvre Cour Carrée-ját, átalakította és kibővítette a versailles-i kastélyt, s felépítette a Trianon de Porcelaine-t.

A vaux-i építkezéseken a legkomplexebb feladatot Charles Le Brun (1619–1690)<sup>6</sup> kapta, aki fiatalon a Franciaországban Caravaggio festői stílusát képviselő Simon Vouet-nál tanult, majd 1643-ban elkísérte Nicolas Poussint Rómába, ahol Pietro da Cortona és Bernini lettek a mesterei. Hazatérése után kezdetben festőként tevékenykedett, portrékat, mitológiai és allegorikus ábrázolásokat egyaránt készített, majd univerzális adottságainak megfelelően dekoratorként kezdett dolgozni, s mint ilyen, a francia arisztokrácia szinte minden modern és látványos, díszes belső tereket létrehozni szándékozó vállalkozásának részese lett. A Lambert család palotáján indult ő is, majd ezután hívta meg Fouquet Vaux-ba, ahol egyik legszebb alkotását hozta létre. Ő készítette nemcsak a belső terek teljes festészeti díszét, de a stukkók, kőfaragványok vázlatait is, sőt kandelabókat is tervezett, s a bútorokhoz is ő szállította a rajzokat. A dekorációban a Mazarin bíboros által is favorizált új, olasz eredetű stílus dominál, aminek lényege abban áll, hogy a festés elsősorban a mennyezetre koncentrál, ahol gazdag stukkókkal és aranyozással társítva mindent beborít. Feülműlhatatlan szépségű vaux-i terme a Múzsák szalonja, ahol a helyiség sarkaiban párosával elhelyezve Clio és nővérei reprezentálják Fouquet művészetszeretét, a mennyezeten pedig a Hűség allegorikus figurája emlékezteti az uralkodót pénzügyminisztere érdemeire. Fontos mondanivalót hordoz a Hercules szalon dekorációja is, ahol Hercules alakjában Fouquet önmagát szándékozott megörökíteni. A legreprezentatívabb díszítés a helyiség rangjának és pozíciójának

<sup>6</sup> Le Brun szakmai pályafutásáról: MONTCLOS 1989. i. m. 242; CHASTEL 2000. i. m. 85, 92, 227.



megfelelően a nagyszaloné (5. kép) lett volna, amely azonban sajnos csak félig készült el. Az univerzum leképezésévé válni hivatott terem mennyezetét a Nap palotájának ábrázolása ékesítette volna, ahol éppen egy új csillag jelenik meg: a Mókus. Mókus időközben történt letartóztatása miatt a mű azonban sajnos nem készülhetett el, de Le Brun vázlatait ismerjük, s így az elkészült, a felső szintet díszítő, évszakokat és hónapokat ábrázoló faragványok láttán el tudjuk képzelni, milyen hatás elérésére törekedett a mester és a megbízó. Le Brunnek a maga korán túlmutató, divatot

teremtő alkotása volt Vaux-ban az a kis tükörkabinet, amelyet Mme Fouquet számára alakított ki. Hogy az épület díszítését saját elképzeléseinek megfelelően gazdagíthassa, a szomszéd faluban, Maincyban kárpitszövő műhelyt alapított (a Gobelines elődje), ahová a kartonokat szintén ő rajzolta. Fantáziadús, választékos ornamenseket és tüzes színeket alkalmazó vaux-i alkotásai annyira lenyűgözték XIV. Lajost, hogy versailles-i kastélya dekoratőrének őt nevezte ki, aki kiemelkedő mester-ségbeli tudása mellett remek szervezői képességével is alkalmasnak bizonyult a nagy feladat elvég-



5. kép. Charles Le Brun: Hercules diadala, 1660 körül

zésére. Versailles mellett a többi királyi birtokon, így Marlyban és a sceaux-i kastélyon is dolgozott, s aktív szerepet játszott a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia létrehozásában.

A Vaux-ban tevékenykedő harmadik nagy művész a többgenerációs kertészcsaládból származó André Le Nôtre (1613–1700) volt.<sup>7</sup> Kezdetben festészetet tanult Vouet műhelyében, de érdekelte az építészet is, s érmeket és metszeteket is gyűjtött. Vaux-i megbízatása előtt egyetlen kertészeti munkájáról van tudomásunk: a Tuileriák kertjének megújításáról. E referenciaszegénysége azonban nem zavarta Fouquet-t abban, hogy rábízta kastélya kertjének kialakítását, amelyet együtt képzeltek el. A Vaux-ban született úgynevezett franciakert két szóval jellemezhető: egység és nagyság. Korábban a kertek lekerítettek és parcellákra osztottak voltak, míg ők a természetre nyitott, perspektivikus kertben gondolkodtak. Ennek megteremtése érdekében a Fouquet által az idők folyamán összevásárolt 500 hektárnyi területből 70 hektárnyit szabaddá tettek, a birtokot átszelő két patak közül az egyiket hatalmas költségráfordítással egy föld alatti csatornán keresztül elterelték, s a helyét elplanírozták. A kompozíciót a kastély kapujától az épület középvonalán keresztül húzódó 1,5 km hosszú tengelyre fűzték, s optikailag a végtelenbe vetítették, miközben a legkülönbébb hatások sorát idézték elő. Vaux-ban a kert a csatornává alakított kis patakig folyamatosan lejt, majd utána meredeken emelkedik a horizont határáig, ahol a Farnese Hercules egy monumentális másolatát helyezték el az építetőre való utalással.

<sup>7</sup> Le Nôtre szakmai pályafutásáról: MONTCLOS 1989. i. m. 242; CHASTEL 2000. i. m. 31, 228.

A területet keresztirányban a csatorna és két fasor osztja, több hármás útelágazás tagolja. A keretet az épület előtt virágos parterre-ek és az eget visszatükröző vízmedencék ékesítik. Távolabb a parkban több mint 200 szökőkút küldi a magasba vízsugarait, s számtalan szoborral is találkozunk, melyeket szinte szabadon engedtek a természetben. Le Nôtre karrierje e pompás alkotásának befejezése után királyi főkertészként teljesedett ki. Fő műve Versailles lett, de ezzel párhuzamosan más királyi birtokokon: St-Germain-en-Laye-ben, Meudonban, St.-Cloud-ban, Sceaux-ban, Marlyban és Fontainebleau-ban is dolgozott, s ő tervezte egy Vincennes-ből St. Germainbe vezető út részeként a Champs-Élysées-t. Tevékenységét oly nagy meglelégedésre végezte, hogy uralkodója nemesi címet adományozott neki. Címerében szerénységből mindösszesen egy káposztát és három éti csigát kért szerepeltetni.

A Fouquet megbízásából a korabeli francia művészet e három nagyja által létrehozott látványos építészeti és táji keret már az építkezés idején is megfelelő közeget biztosított kiemelkedő jelentőségű fogadások és ünnepségek lebonyolítására,<sup>8</sup> melyek a kiváltságosok körében igen gyorsan híressé tették Vaux-t.

A vendégeskedést 1659. július 25-én Fouquet pártfogója, Mazarin bíboros kezdte, aki útban a pireneusi béke megkötésére egy éjszakára megállt a kastélyban. Még ugyanezen év július 14-én XIV. Lajos, az anyakirálynő és Monsieur, a király öccse látogattak el népes kísérettel Vauxba, hogy megtekintsék a birtokot. 1660. július 10-én Fouquet-nak ismét lehetősége nyílt fényes keretek között vendégül látnia uralkodóját, mikor az ifjú feleségével, Mária Terézia spanyol in-



6. kép. A vaux-le-vicomte-i kastély ebédlője

<sup>8</sup> A Vaux-ban zajló ünnepélyes eseményekről: MONTCLOS 1994. i. m. 642.

fánsnővel és az udvar egy részével Saint-Jean-de-Luz-ból hazatérőben keresztülutazott Vaux-n. A rákövetkező év július 12-én Fouquet Le Brun közreműködésével fogadást adott az angol királyné tiszteletére, melyen Monsieur és felesége is részt vettek. Ez az ünnepség Molière *Férjek iskolája* című darabjának előadásával zárult, amely valószínűleg a Múzsák szalonjában zajlott.

A legemlékezetesebb és Vaux-t az európai történelembe is beíró esemény azonban az a 6 ezer meghívott, a király, a királyné és csaknem az egész udvar jelenlétében 1661. augusztus 17-én rendezett ünnepség volt, melyet Fouquet megbízásából Le Brun szervezett, s amelyet La Fontaine leírásaiból<sup>9</sup> részletesen ismerünk.

Az uralkodópár és kísérete este hat órakor érkezett egy igen forró nap után, ragyogó multság reményében. Az est Molière két hét alatt erre az alkalomra írt darabjának, a *Tolako-dóknak*<sup>10</sup> az előadásával kezdődött, amelyben a felvonások közeit balettbetétekkel töltötték ki. Ezek zenéjét Jean-Baptiste Lully komponálta, s a két műfaj vegyítésével, mely teljesen új megoldás volt akkoriban, a táncot kedvelő Lajosnak akartak a kedvében járni. Ezután megtekintették a kastélyt, majd Le Brun a kerten is végigkalauzolta őket, ahol vitába keveredtek arról, hogy mi a legszebb. Ezt követően a király és az anyakirálynő egy speciálisan erre az alkalomra készített, a fasorokban közlekedő rugós hintón a kert legmagasabb pontjára vitették magukat, hogy megcsodálják a kilátást. Miután kigyönyörködtek magukat, vacsorához ültek, amelyet Vatel, Fouquet szegény sorból kiemelkedett, zseniális képességekkel rendelkező főkomornyikja állított össze és készített el, s ő is szolgálta fel a nagyszalonban huszonnégy hegedű hangjától kísérve, tömör aranytányérokon. Vacsora után egy külön e célra ácsolt színpadon könnyed, zenés-táncos közjáték következett, majd pazar tűzijáték, amelynek keretében négyszáz Bourbon-liliomot lőttek úgy az égre, hogy közben a kastélyt is kivilágították. A csatornán tüzet okádó és petárdákat durrogtató bálna úszott trombitászó és dobpergés mellett. A kastélyba való visszatérés még egy meglepetést tartogatott XIV. Lajos számára: a kupola lanternájából ezer tűzcsóvát lőttek ki, melyek a kert távolabbi részein hullottak le, hatalmas tüzes boltozatot képezve az uralkodó feje fölött. Minden, a zene, a vizek, a fények, a csillagok, a király örömét volt hivatva szolgálni ezen az estén Vaux-ban.

A Fouquet által a legkiválóbb mesterek közreműködésével létrehozott és tartalommal ily gazdagon megtöltött épület igazi jelentősége abban áll, hogy első interpretációja lett egy olyan fényűzésnek és egy olyan minőségi életvitelnek, mely a művészet legfőbb célkitűzése maradt több mint egy évszázadon keresztül, s amiben ettől kezdve – hosszú olasz hegemonia után – a franciák járnak majd az élen, s ők válnak követendő példává egész Európa reprezentatív, új művészeti stílust kereső arisztokráciája számára.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Az események leírását közli MONTCLOS 1994. 642.

<sup>10</sup> *Molière összes drámái*. Budapest, Osiris, 2002. 353–388, 727.

<sup>11</sup> Vaux-le-Vicomte-ot 1929-ben nyilvánították műemlékké.

Rényi András

## A misztérium tárgyilagossága

### A „nagy” Lázár feltámasztása: adalékok a fiatal Rembrandt képi narrációjának kérdéséhez<sup>1</sup>

Rembrandt *Lázár feltámasztását* ábrázoló, általában 1632-re datált, saját kezűleg szignált, nagyméretű (366×258 mm-es), reprezentatív rézkarcát (B. 73, 1. kép) a szakirodalomban egyöntetűen a két ifjú leideni művészbarát, Jan Lievens és Rembrandt „kreatív versengésének”<sup>2</sup> keretében szokás tárgyalni. Öt, ugyanazt a témát feldolgozó, egymásnak feleselő munkáról – mindkettőjük egy-egy saját festményéről, egy-egy ezek alapján készült saját rézkarcáról, illetve Rembrandt egy utóbb sírbatétel-vázlattá átdolgozott vöröskréta-rajzáról – van szó, amelyek egymásutánjáról azonban legfeljebb többé-kevésbé megalapozott sejtéseink lehetnek.<sup>3</sup> Az nagyjából elfogadottnak tűnik, hogy Lievens festménye lehetett a szekvencia kiindulópontja és a B. 73 a záróakkord: mindenesetre valamennyi közül az utóbbi tűnik a technikai szempontból legigényesebb, saját kerettel körülvett és narratológiai is legkomplexebb megoldásnak.

Utóbbin azt értem, hogy ez a munka nem pusztán a Lázár-ikonográfia hagyományában rögzített-kódolt értelmek hordozója, illetve azok egy újabb variációja, hanem – azzal, *ahogy* a Betániában történeteket képileg elbeszéli – új *értelmet* is képes



1. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, rézkarc, 36,6×25,8 cm, 1632 k., B. 73

- <sup>1</sup> Részlet egy hosszabb, Rembrandt elbeszélőművészetével, illetve annak tudománytörténeti aspektusaival foglalkozó tanulmányból.
- <sup>2</sup> Erik Hinterding nevezi így a rézkarcoló Rembrandtnak szentelt londoni kiállítás katalógusában: *Rembrandt the Printmaker*. Exhibition catalogue. Ed. Erik HINTERDING–Ger LUIJTEN–Martin ROYALTON-KISCH. London, The British Museum Press, 2000. 118.
- <sup>3</sup> A kérdést részletesen tárgyalja Herwig GURATZSCH: Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. *Oud Holland*, 89. 1973. 243–265: 251; továbbá *A Corpus of Rembrandt Paintings*. I. 1625–1631. Ed. J. BRUYN et. al., Stichting Foundation Rembrandt Research Project: Springer, Dordrecht, 1982. A30, 301ff. Vö. Christopher WHITE: *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*. 2nd Edition. New Haven–London, Yale University Press, 1999. 28; továbbá *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Ed. Clifford S. ACKLEY. Boston, Museum of Fine Arts, Boston–Graphic Society New York, 1980. No. 82, 131; és Gary SCHWARTZ: *Rembrandt. His Life, his Paintings*. 1st ed. New York, Penguin Books, 1985; 2nd ed. London, Penguin Books, 1991. 85–87.



generálni belőle.<sup>4</sup> Ez azonban *ikonikus* értelem, amely csak a szemlélés során és „a kép szemléletiségére” reflektálva jön létre, tehát annak konkrét performatív gyakorlata nélkül el sem gondolható<sup>5</sup> – mindazonáltal nyelviileg megragadható és tudományosan reflektálható is. Az alábbiakban Rembrandt szóban forgó művének erre a teljesítményére kérdezek rá, és mindekelőtt a „nagy” *Lázár feltámasztása* diegetikus struktúráját<sup>6</sup> mint az ikonikus értelem forrását vizsgálom.

## A reflexek dramaturgiája

Lievens és Rembrandt – bár homlokegyenest ellentétes módon értelmezik a János evangéliumának 11. fejezetében elbeszélt eseményeket – egyaránt szakítanak közös mesterük, Pieter Lastman italianizáló előadásmódjával. Mindketten az esemény *dramatizálásában* érdekeltek: ezért mellőznek epizodikus ikonográfiai részleteket (például a holttest bűzlésének vagy a feltámadott gyolcsaitól való megfosztásának motívumait),<sup>7</sup> és szakítanak Lastmannak az epikus olvasást ösztönző fekvő formátumával is. Ez a tendencia a B. 73-on kulminál, amelynek álló formátuma és félköríves lezárása minden korábbinál koncentráltabb elbeszélést tesz lehetővé.

A szín az 1629-es *Júdás visszaviszi az ezüstököt* megoldásához hasonlóan amorf, architektónikus értelemben strukturálatlan, de mélységében erősen tagolt tér – kialakításánál Rembrandtot, úgy tűnik, egyedül dramaturgiai szempontok vezették. A sír nyílását hátulról szabálytalan letörésű, homorú sziklafal övezi: mögötte jobbra a meghatározatlan szabadba látni, a nyitott fülszelet elöterét viszont súlyos, zavaros elrendezésű függönyök burkolják körül – mintha a négy nappal korábbi temetés alkalmi dekorációi volnának, a rájuk aggatott díszkard, íj és tegez mindenesetre Lázár egykori katonai kiváltságait utalnak. A sötét árnyékba boruló közvetlen előtér mélységét a bal sarokban egy átlós irányban heverő fagerenda, illetve a sírkő faragott lapjának enyhe rövidülése jelzi. A jobb oldalon Lázár egyik nővére, Márta sziluettje zárja a látóteret – az átdolgozott 8. állapotban<sup>8</sup> már úgy, hogy korábban inkább hátrahőkölő figurája most előre, a sír felé hajlik, viszont hátával a kerethez tapadva erőteljesebb *repoussoir*ként blokkolja a kilátást jobbra, és tereli a tekintetet a középfelé.

Amit spontán módon, első pillantásra észlelünk a jelenetben, az Lázár kendővel takart feje és fehér gyolcsokba burkolt felsőteste, amint épp kibukkan a sírból: ez jórészt a képtér közepén látható – az árnyékos szélek, illetve középpütt Jézus alakjának sötétjével keretezett –, markáns fénycentrumnak köszönhető. A még félig vak, elnyílt szájú, aszott testű félholt arcát Rembrandt nagy műgonddal dolgozza ki, azaz teszi hozzáférhetővé. Lázár a relatív alacsony

<sup>4</sup> Peter KRÜGER: Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. In: *Narratívák*. 1. Képelemzés. Vál., szerk. THOMKA Beáta. Budapest, Kijárat, 1998. 95.

<sup>5</sup> Uo., 99.

<sup>6</sup> A *diegézis* kifejezés az irodalomtudományból került a művészettörténészek, illetve a vizuálisbeszélés-kutatók szótárába: a legelsőként egyikeként a narratológus-irodalmár Mieke Bal igyekezett hidat verni a diszciplínák közé. Vö. Mieke BAL: On looking and reading: Word and image, visual poetics and comparative arts. *Semiotica*, 76. 1989. 3–4. 283–320; továbbá Wolfgang KEMP: Narrative. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. NELSON–Richard SCHIFF. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1996. 62–74.

<sup>7</sup> Herwig GURATZSCH: *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie*. I–II. Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Co., 1980. I. S. 141ff.

<sup>8</sup> Az elkülöníthető állapotnyomatok számáról nincs teljes egyetértés a szakirodalomban: Erik HINTERDING (*Rembrandt the Printmaker*. 2000, i. m. 122) csak öt, WHITE és BOON (Christopher WHITE–Karel G. BOON: *Rembrandt's Etchings. An illustrated and critical catalogue*. I–II. Amsterdam–London–New York, Van Gendst, A. Schram Publ., 1969. No. 73) hét, Gary SCHWARTZ (*The Complete Etchings of Rembrandt. Reproduced in Original Size. Rembrandt van Rijn*. Ed. Gary SCHWARTZ, New York, Dover Publications Inc., 1994, B 73) tíz állapottal számol.



horizont magasságában, középütt bukkan elő: ő alkotja a voltaképpeni drámai-kompozicionális középpontot. Valamennyi szereplő köréje gyűlik, és – egyetlen, a szélre vont tanítvány kivételével – mind közvetlenül órá reagálnak. Márta említett térstrukturáló saroksziluettje mellett, szembenézetben hajlik egészen közel a sír fölé a másik nővér, Mária, jobb kezét ijedt mozdulattal széttárja, baljában kendőt tart; mögötte átlós irányban a tér mélye felé fordulva egy (az utolsó fázisban turbánt is kapott) férfialak magasodik, jobbját a sír fölé, balját a tér mélye felé fordítva. Rembrandt leginkább a változatos irányú és megvilágítású kezek heves gesztikulációival és éles fény-árnyék kontrasztokkal érzékelteti a csoport roppant zaklatottságát, akik mögött további három kisebb férfialak figyel az eseményt. Jézus központi alakjától balra a tanítványok ötfős csoportja reagál riadtan: egyikük – a hozzánk legközelebb eső, kopasz férfiú – mindkét markát maga elé nyújtja, a másik kettő előrehajolva figyel: a leginkább figyelemreméltó a legfelső tanítvány, akinek összekulcsolt kezeit, elforduló tartását és döbbszent arckifejezését Rembrandt saját 1629-es *Júdás*-képének elhíresült, és az 1630-as évek elején már metszetszámolatokon is terjesztett főalakjáról kölcsönözte.

Rembrandt mármost szokatlan precizitással dolgozza ki a közös ok (Lázár a tekintet fókuszálásának dramatizálására leginkább alkalmas, *pontszerű* objektumként való felbukkanása) és az individuálisan különböző, térben egyenetlenül szétszórt okozatok (a fiziognómiákon és a testnyelvben kifejeződő, változatos reakciók) diegetikus téri összefüggéseit. Világosan látszik, hogy egyetlen cél vezérli: a *döbbenet* közvetlenségének minél átütőbb megragadása, ami a reakciók tranzitivitásának (tárgyfűggőségének) feszességén áll vagy bukik.<sup>9</sup> Izgatottság, csodálkozás, újjongás és rémület megannyi *automatikus* emberi reakció, ami a kiváltó eseménytől való közvetlen függést fejezi ki: nincs egyetlen szemtanú sem, aki ne egyedül és *kényszeresen* azzal a magában mozdulatlan Lázárhoz kapcsolódna, aki viszont semmit sem viszonz az általa afficiált és minden irányból rá irányuló figyelemből. Rembrandt minden olyan, általában patetizáló gesztusformulát, amelynek deixise nincs szigorúan, lekövethető tárgykapcsolatként motiválva. A csodás pillanat eksztatikus fölfokozottságának benyomását a befogadói tekintet számára „akció” és „reakció”, kiváltó ok és reflexmozgás e szorosan és kölcsönösen összetartozóként, tehát *egyidejűként* való észlelése állítja elő: mintha minden egyes jelenlévő, ugyanarra a pontra reagálván, ugyanazzal a föltétlenséggel is válna a nagy közös élmény, a *hic et nunc* részesévé.

Egyetlen kivétel van ez alól: maga Jézus. „A belső egység Lázáron nyugszik, felé fordul minden tekintet és érzelmi rezdülés; emellett azonban a cselekvő Krisztus a főalak, akivel a képen ugyan senki nem törődik, a szemlélő számára mégis ő adja meg az egész jelenet kulcsát”<sup>10</sup> – írja Riegl nem véletlenül a *Das holländische Gruppenporträt*-ban, ahol elemzése kapcsán már részletesen tárgyalta, hogy Rembrandt miként differenciál a *Tulp-anatómia* hallgatói között

<sup>9</sup> Az indulati reakciók e tárgyilagos megragadását korábban a korai Rembrandt narrációjának alapvető lényegjegyeként elemeztam, vö. RÉNYI András: Az elfojtott pátoasz formulái. *Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. Enigma*, 12. 2005. 46. 77–135: 121. skk.

<sup>10</sup> Alois RIEGL: *Das holländische Gruppenporträt*. I–II. Hrsg. von Karl M. SWOBODA, Wien, 1931, 203. Újabb kiadása: *Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Artur ROSENAUER. I. Abteilung: Alois Riegl, Bd. 3, Wien, WUV-Universitätsverlag, 1997. 267; Alois RIEGL: A holland csoportkép kialakulása. Rembrandt csoportképfestészete. In: Uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Vál. BEKE László, ford. ADÁMIK Lajos. Budapest, Balassi, 1998. 141–211: 193. Riegl szerint a belső egység létrehozásának leghatékonyabb eszköze, ha „objektív cselekvéseket azok okaival együtt”, egyetlen szubjektív keretben hoz a néző tudomására – a rézkarc hitelessége tehát azon múlik, hogy Rembrandtnak sikerül-e Jézust a cselekmény *immanens* okaként, a belső egység elemeként fölmutatni. S mivel ezt az okot Rembrandt az imént megmutatott dramaturgiai ellenpontozás révén a néző tudomására is hozza, anélkül valósul meg a jelenet teljes immanenciája, hogy Rembrandtnak a nézővel való koordináció kedvéért a képből kipillantó – s ezért a csodatétel spontán és totális hatását lerontó – figurákat kellene alkalmaznia. Lényegében ezt nevezi Michael Fried *abszorpciónak*: a cselekménynek a képen belüli totális motíváltságát, ami a szemlélőben egy, a nézőről tudomást nem vevő, magáért való világ képzetét kelti. Vö. Michael FRIED: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago–London, University of Chicago Press, 1980.

„tér- és időbeli pszichikai kapcsolataik” természete és intenzitása szerint: miként tesz világos különbséget az „élénk külső mozdulatokban, a fej és a felsőtest előrehajlásában kifejeződő” *indulat*-vezérelt, illetve a rezenéstelen nyugalommal *figyelő* résztvevők között. Egy-egy figura higgadtabb vagy indulatosabb viselkedését (expresszív testmozgásainak természetét) Rembrandtnál az aktuális történéshez fűződő, *tárgyszerű* tér-idő-viszonya határozza meg: eszerint „a gondolkodás magas fokán álló, fölényes szellemi nagyság” *távolságot* tart a konkrét tárgytól, s ezért *kiterjedt időt* biztosít magának annak vizsgálatához, míg az e szuverenitással nem bíró embert megigézik, maguk alá gyűrik a dolgok, emiatt pillanatnyi érzelmi-testi reakcióin nem képes úrrá lenni.<sup>11</sup> Ahogy Tulp képi rendeltetése, hogy tudásával lenyűgözze „a többieket, de főleg a nézőt”, úgy – *mutatis mutandis* – Jézus is azért lesz a jelenet kulcsa, mert ő az, aki dramaturgiai értelemben mindent *szubordinál*: mind Lázárt, akire deixise közvetlenül irányul, mind – rajta keresztül – a többi szemtanút, akik épp e pillanatban válnak teljesen függővé az általa tárgyként mozgatott Lázártól. *Ad analogiam*: ahogy Tulp doktor hallgatóinak figyelmét bemutatójának tárgyán keresztül képes mozgósítani, s ekképp változtatja őket tudáson alapuló saját tekintélye attribútumaivá, úgy Jézus is az élővé tett Lázár közvetítésével képes hitbéli fordulatot kiváltani a zsidókból. Ahogy Riegl elemzése szerint hallgatói sem közvetlenül Tulpban magában, hanem – eltérő intenzitással – demonstrációja tárgyában involválódnak, úgy a Lázár-lapon sem figyel senki közvetlenül Jézusra, aki ki is vonja magát a drámai történésből. Csak közvetve dominálja a jelenet „belső egységét”: mert minél kevésbé vonja *közvetlenül* magára az érdeklődést, annál eredményesebben képes manipulálni a többiek figyelmét.

### Hátulnézet és *profil perdu*: a szemtanúság retorikája

Az alulnézetű beállítás<sup>12</sup> bizonyos értelemben a karc implicit nézőjét is a csoda *önkéntelen* szemtanújának szerepébe helyezi: a képzelt horizont nem véletlenül esik egybe a sír fölé hajló nővérével. Extradiegetikus pozíciónk így a Jézus mögött, tőle balra kuporgó tanítványával lesz azonos. A kép rafinált játékanak kiindulópontja – mindebből következően – az a fentiekkel analóg, reflexszerű látásaktus, amelyben tekintetünk voltaképpen tárgyához képest a csodatévő Jézust is csak periferiálisan – mintegy a körülállók egyikeként – tapasztaljuk. Ludwig Münz szerint a nővérek és a zsidók ábrázolása pszichológiailag azért hiteles, mert „nincs idejük a voltaképpen csodatévőre: ügyet se vetnek rá”. Jézus félárnyékba került óriás alakjáról „mintha elfeledkeztek volna, mintha ő is, akárcsak a néző, Lázár köreihez tartozna”.<sup>13</sup> Ez – *mutatis mutandis* – a befogadóra is igaz: míg Rembrandt súlyt helyez arra, hogy Lázár magára vonja intenzív figyelmünket, addig a Jézussal való spontán-empatikus azonosulásunkat kifejezetten gátolja. Mindent megtesz annak érdekében, hogy úgy ismerjük fel Jézus jelenlétének paradox mivoltát, hogy az ne zavarja meg a csoda *saját* idejét, miközben mégis képes távlatot kölcsönözni a pillanatnak. Rembrandt ezúttal is a barokk képretorika leghatásosabb eszközeivel operál – egyrészt a *per definitionem* a látómező perifériájához tartozó *repoussoirok* segítségével a befogadói tekintet olyan reflexmozgásait provokálja, amelyek a szemtanú-jelenlét spontán illúzióját állítják elő; másrészt az illúzió színpadi *keretezésével* meg is kettőzi a látás aktusát, rámutat a reaktív tekintet irányí-

<sup>11</sup> RIEGL 1998. i. m. 176 skk.

<sup>12</sup> GURATZSCH 1973. i. m. igen informatív és számos jellemző példát hoz, de elemzéseiben az alulnézet retorikai funkciói nem kapnak kellő hangsúlyt.

<sup>13</sup> Ludwig MÜNZ: *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen*. Leipzig, Verlag H. Keller, 1934. 11–12.

tottságára, sőt manipulálhatóságára.<sup>14</sup> Megismerő ereje abban áll, hogy mind a reflexet, mind a reflexiót képes előállítani, és összeolvasásuk kikényszerítésével az ikonikus differencia tudatosításához járul hozzá.

Röviden: a B. 73-at az teszi kivételesen eredeti művé, hogy Rembrandt a legfőbb aktort a színpadi előtér olyan félig-meddig leárnyékolt kulisszájává teszi, amely az általa valamelyest takart események megvilágított mélységi terébe, mintegy maga mögé invitálja a tekintetet. Jézust olyan staffázsként állítja színre, amelynek hatásossága épp relatív észrevétlenségén alapul – azon, hogy a spontán figyelmet önkéntelenül a másik főszereplőre fókuszálja. A színpadi kellék jellegét erősíti az is, ahogy hosszú köntösének gazdag redővetése a sírt keretező díszletfüggönyök absztrakt fodrozódásait ismétli meg. Azzal, hogy Jézus Lázárt szólító balja takarásban marad, jobbját pedig a könyökcsúcs szembenézete rövidíti meg, a más szögből nézve látványos mozdulat olvashatósága, illetve az azt deiktikus tárgyával összekötő képi *akcióter*<sup>15</sup> optikailag minimálisra szűkül. A mozdulat látható tartományának e drasztikus korlátozása és az elfordított profil folytán áll elő az oszlopszerű, statikus benyomás, amelyet a megvilágítás is nyomatékosít.

A főszereplő Jézus fölléptetése *szemtanú-repoussoir*ként (tehát egy többnyire epifánia-jelenetekben a néző számára önkéntelen viselkedésmintaként szolgáló periferikus figuraként) egészen originális ötlet, amennyiben ez a voltaképp a jelenet *keretezésére* szolgáló, a nézőt terelő képretorikai alakzat kiválóan alkalmas mind a képi idő, mind az azt realizáló tekintet megosztására.<sup>16</sup> Végül is a térhatású *repoussoir* befogadásesztétikai szempontból időbeli effektus, amennyiben elsősre mintegy felgyorsítja, „egzaltálja” a mögéje fókuszált odapillantást. Rembrandt ezt megint nem önkényesen, valamiféle hatásos frázisként veti be, hanem szigorúan funkcionálisan alkalmazza: ezért kölcsönözhet képi narrációja az elbeszélésnek eddig nem látott, új értelmeket.

A nagy Lázár-lap legmerészebb szemtanúi újítása kétségkívül Jézus hátulnézete és elrejtett profilha, ami – s ezt szeretném a továbbiakban bizonyítani – itt narratív funk-



2. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, olaj, fa, 96,2x81,5 cm, 1630 k., Los Angeles County Museum of Art

<sup>14</sup> Miközben az újkori nyugati festészeti tradíció alapvetően a deiktikus referencia kiiktatásán, ahogy Norman Bryson mondja, „a szemlélő testének mint a kép helyének” eliminálásán alapul (Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, Yale University Press, 1983. 89), a fiatal Rembrandt rendre azt provokálja, hogy nézőként tudatosítsuk testies helyünket és pozíciónkat a látottakkal szemben.

<sup>15</sup> Max IMDAHL kifejezése, vö. Giotto. *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München, Fink, 1988. Magyarul: Uő: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Budapest, Kijárat, 2003. 61.

<sup>16</sup> A szemtanú arcjátéka nem explikálódik számomra – ahogy a sajátomat sem látom, amikor egy csapásra szeppent tanúja leszek egy váratlan eseménynek.

ciót, sőt úgyszólván ikonografikus értelmet nyer.<sup>17</sup> A rézkarc közvetlen előzményének számító, valamivel korábbi (ma Los Angelesben őrzött) festmény-változaton (2. kép) Rembrandt mind a képsíkkal párhuzamos sír-architektúra, mind a frontális nézetű, egész alakos csodatévő motívumát Lievenstől (3. kép) veszi át. A sír peremén álló Jézus magasra húzott szemöldökkel, tágra nyílt szemekkel, nyitott szájjal kíséri feltartott jobb karjának teátrális, Lázárt szólító gesztusát. Míg Lievens a nyugalmas Jézust körülvevő misztikus fényre, Rembrandt már itt is a színpadi jelenlétre – a testtartás, a gesztikuláció és az arckifejezések kommunikatív összjátékára – építi a csoda elbeszélését. A feltámasztást úgyszólván a delejező tekintet közvetlen ereje maga hajtja végre: ezt a fél testtel már kiemelkedett Lázár reszketeg pillantással igyekszik viszonzni. Mintha Rembrandt a két arc, a két testtartás, a két kifejezés intenzitásának különbségeiben a két főszereplő személyes viszonyának *aszimmetrikus, mégis kölcsönös* mivoltát szeretné érzékeltetni.<sup>18</sup> A festmény röntgenvizsgálata szerint Lázár eredetileg közelebb helyezkedett el a középtengelyhez, és kevesebb is látszott belőle<sup>19</sup> (a bal oldalról figyelő Mária, Márta és a három idős zsidó még most is mintha erre a pontra fixálódniának<sup>20</sup>) – meglehet, Rembrandt azért módosított, hogy a Jézus és Lázár egymással való kommunikációjához képileg szükséges akcióteret biztosítsa számukra. A megoldás nemcsak művészileg vezet legalábbis kétes eredményre, de teológiaiilag is zavarba ejtő: a frontnézet Jézusból valamiféle bizarr varázslót csinál, az isteni csoda látványosan bemutatott bűvészműtatványra emlékeztet.

Ezért nagyon figyelemreméltó, hogy a rézkarcon Rembrandt nemcsak visszatér a nyeresebb alárendeléshez, de radikálisan ki is iktat minden kölcsönösséget. Ösztönös dramaturgiai érzéke súghatta neki, hogy ameddig a történetek *fantasztikuma* van a középpontban, addig Jézus és Lázár között épp pszichológiai értelemben nincs és nem is lehetséges semmiféle kommunikáció. A döntő újítás épp Jézus hátulnézeti pozíciója, amely színházi értelemben hozzáférhetlenné teszi őt a színen. Az onnipotens istenség jelenléte a csoda pillanatában hatásosabban érvényesül, ha megmutatkozása semmilyen közvetlen pszichológiai hitelesítésre nem támaszkodik.

Mindenesetre a lievensi frontnézet feladása, az alacsony horizontú *szemtanú*-pozíció felvétele és Jézus hátulnézetű *repoussoirja* merőben új diegetikus struktúrát teremt. A nézőtől lényegében megtagadatik a csodatétel alanya és tárgya közötti viszonyok szabatos áttekintése; a *dramatis personae*-val való empatikus azonosulás „természetes” befogadói rutinja Jézus esetében csődöt mond. Míg az emberi világ eleven reakciói nagyon is érthetők, Jézus jelenlétének motivációi homályban maradnak, és ez több mint talányossá teszi a figurát.

Annál is inkább, mert a *Lázár*-lapon az ifjú Rembrandt – az affektus-expressziók precíz, „tárgyilag” alkalmazására figyelve – egyenesen kiélezi az ellentmondást a hívek „másként-tenni-nem-tudó” indulati spontaneitása és Jézus fölényes gesztikulációjának indulatmentes kiszámítottsága között. A tanítványok, a nővérek és a körülálló zsidók abszorptív elmerüléséhez, a Lázár felbukkanásától való függés *transzitivitásához* képest föltűnő Jézus jelenvalóságának *intranszitiv* teatralitása: mind nyugalmas kontrapozítja, a csípőre tett kéztől úgyszólván nyegle tartása; mind az, ahogy, miközben fél kézzel intézi a csodát, hanyagul lepillant a sírba. Mint aki *ott van* a sírnál, még sincs *jelen* a dráma sűrűjében: miközben irányítja az akciót, mindjárt kontrollálja is annak eredményét. Mégis: miközben hatalmasra növesztve a színpad közepén ágál, hátulné-

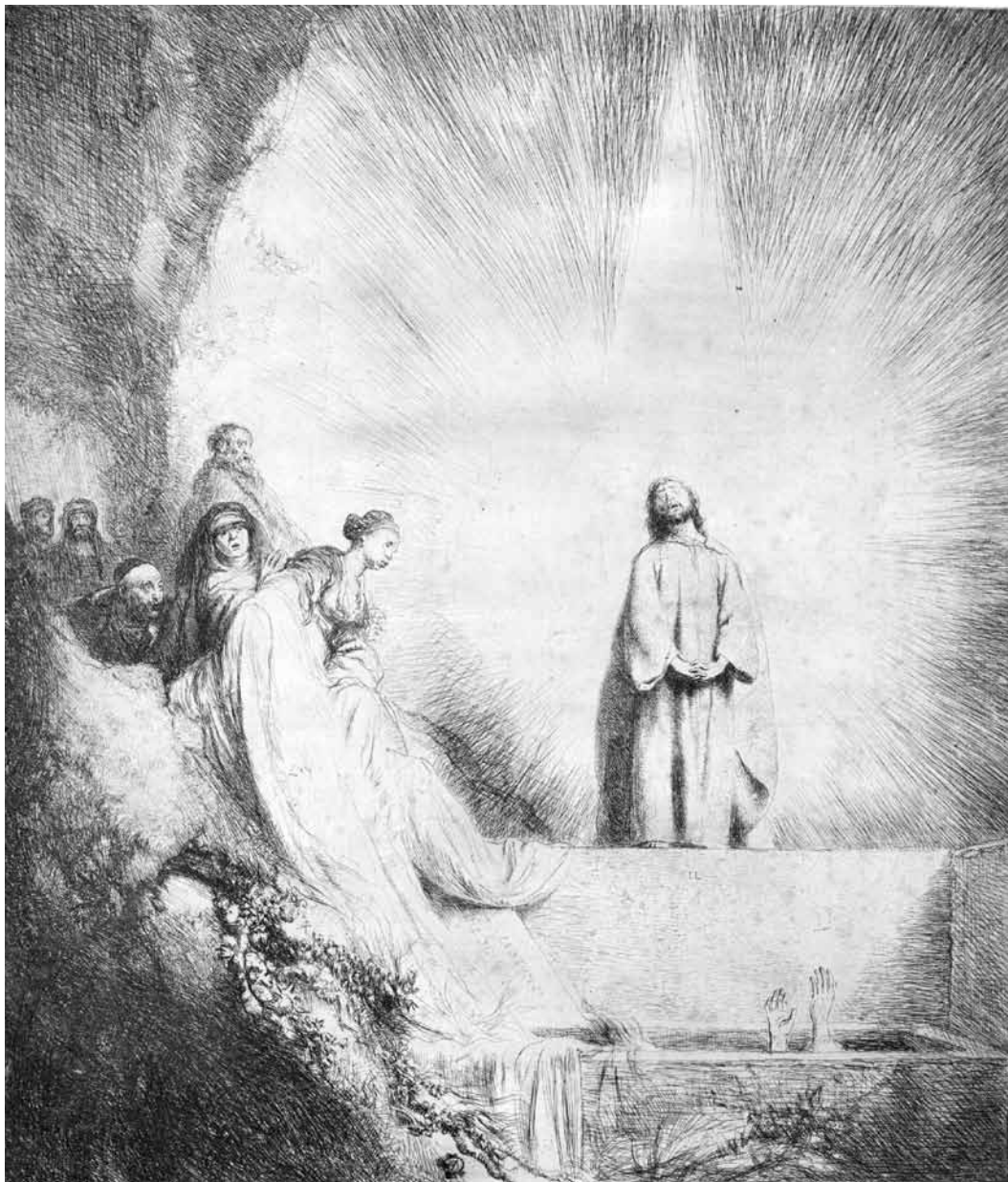
<sup>17</sup> Korábban kimutattam, hogy a *profile perdu*-t Rembrandt a narráció szempontjából mindig szigorúan funkcionálisan alkalmazza, vö. RÉNYI 2005. i. m. 126. sk. Guratzsch idéz példákat arra, hogy Rembrandt – egyébként Lastman és Pynas korábbi szokását követve – más szögből is megfestette ugyanazt a jelenetet, emiatt többször kerülnek főszereplői profilba: a leglátványosabb példa talán az 1631-es hágai *Simeon*-kép (Br. 543) Hanna prófétanője. GURATZSCH 1973. i. m. 254. No. 17.

<sup>18</sup> Münz is hivatkozik arra, hogy Lievensnél egyáltalán nincs ilyen közvetlen dramaturgiai kapcsolat: Jézus égnek emeli tekintetét, tehát az Atyához fordul – a még a sírban lévő Lázárból pedig nem is látszik több, mint égnek meredő két karja.

<sup>19</sup> *Corpus* 1982. i. m. I. A30, 296–300.

<sup>20</sup> Gary Schwartz megfigyelése: vö. SCHWARTZ 1991. i. m. 84.





3. kép. Jan Lievens: Lázár feltámasztása, rézkarc, 35,9×31,1 cm, 1631 k.

zete és pózoló testbeszéde *dramaturgiailag* súlytalanná, pszichológiai hitelesség tekintetében üressé, empatikusan átélhetetlenné teszi.<sup>21</sup> Extradiegetikus nézőpontból épp ezt a hozzáférhetetlenségét tapasztalja a néző az emberi lehetőségek fölé magasodó istenfiú személytelen omnipotenciájaként.

<sup>21</sup> Az 1642-es ún. „kis” Lázár-lap (B. 72) épp e tekintetben hoz majd fordulatot.



## A csoda inszcenálása

A hátulnézet és a *profil perdu* diegetikus motívumában két elem kapcsolódik össze: a néző ottlétének evidenciája és Jézus motivációjának elrejtettsége. Az első képretorikai-befogadásesztétikai funkciójáról beszéltünk már, a második azonban – épp a motívum példa nélkülisége miatt – az ikonográfiai szövegreferencia újraértelmezését is megköveteli. Meggyőződésem szerint a nagy *Lázár feltámasztása* radikálisan eredeti diegetikus rendszere ugyanis az evangéliumi szöveg (Jn 11) egy olyan szekuláris-dramaturgiai olvasatán alapszik, amely – különösen az 1642-es kis Lázár-lap (B. 72) összetettségének fényében – kétségkívül reduktív, ám koherens és érvényes értelmezésnek tekinthető. Rembrandt a maga tisztán *színházi* észjárásával az elbeszélés egy olyan dimenzióját tárta fel, amely mindaddig – a csoda vallási üzenetének és teológiai reflexióinak fényében – észrevétlen maradt.

János ugyanis az elbeszélést arra az ellentmondásra építi, hogy Jézus már az első pillanattól fogva pontosan tudja, milyen csodatettre készül, míg környezete – beleértve legközelebbi tanítványait is – ebből mit sem sejt, és ő nem is siet tisztázni a helyzetet. Amikor a Jordánon túl tudomást szerez barátja betegségéről, és megkapja Lázár nővéreinek üzenetét a ki nem mondott felszólítással, látogatná meg őket Betániában, Jézus először egy látszólag a veszélyt lekicsinylő, dodonai megjegyzést tesz tanítványai előtt („ez a betegség nem okozza halálát, hanem Isten dicsőségére lesz”), és két napig nem mozdul. Majd egyszeriben sürgőssé válik neki az út: „barátom, Lázár elaludt, elmegyek és fölébresztem.” A tanítványok *nem értik* se Jézus homályos fogalmazását, se rapszodikusnak tűnő viselkedését, és óvják őt az útra kelés veszélyeitől. Jézus csak ezután leplezi le előttük késlekedése értelmét. A Lázár nővéreivel való találkozásban is szándékának rejtegetése és a nővérek gyanútlanágának ellentmondása az uralkodó motívum: a Jézus elé siető Márta nyilvánvaló – és emberi szempontból tökéletesen motivált – szemrehányására Jézus egyenes választ ad ugyan („Feltámad testvéred!”), ezt azonban az asz-szony jószerével csupán vigasztalásként, a távoli végítéletre való homályos célzásként értheti – és akként is érti. („Tudom, hogy feltámad, majd az utolsó napon.”) Jézus továbbra sem világosítja fel, és megelégszik egy teológiailag fontos, ám a közvetlen beszédhelyzetben üres elvontságnak tűnő szentenciával: „Én vagyok a feltámadás és az élet. Aki hisz bennem, még ha meghal is, élni fog.” Máriával, a másik nővérrel – immár bent a faluban – még egyszer elhangzik ugyanez a párbeszéd. Nem is véletlen, hogy amikor aztán Jézus megrendül és könnyekre fakad, a jelen lévő sokaság vélekedése megoszlik a történetek értelmezésében: némelyek Jézus őszinte érzelmeinek spontán kifejeződését látják ebben („Hogy szerette!”), míg másokat a do-log inkább számonkérésre készítet („ha a vaknak vissza tudta adni a szeme világát, azt nem tudta volna megakadályozni, hogy ne haljon meg?”). Mindenki a maga egészen e világi módján értelmezi tehát Jézus jelenlétét: ezért is figyelmeztetik a tetem szagára, amikor – immár a sírnál – váratlanul a sírkő elhengerítését kéri. János elbeszéléstechnikája láthatólag mindent arra helyez ki, hogy Jézus cselekedete, a bekövetkező csodás esemény a résztvevők szemében – vagyis a *mindennapiság* horizontja előtt – minél váratlanabbnak, minél meglepőbbnek mutakozzon. Az események csúcspontján Jézus – eddigi alakoskodását indokló – néma (!) fohásza is ezt az olvasatot sugallja: „Atyám, hálát adok néked, hogy meghallgattál... *csak a körültem álló nép miatt mondtam, hogy higgyék*, Te küldtél engem.” Ezt követően hangzik el Jézus harsány (!) kiáltása, és történik meg, amire senki se számíthatott. Nem kétséges, hogy Lázár feltámasztása Jézus legnagyobb hatású földi csodatette volt, propagandisztikus erejéről pedig az evangélium külön is megemlékezik: „a zsidók közül, akik fölkeresték Máriát, sokan látták, amit Jézus végbevitt és hittek benne” (Jn 11,45). Noha az elbeszélés során János számos, differenciált érelemnyilvánításról számol be, a csoda kiváltotta elementáris döbbenetet már nem szükséges részleteznie.

A szövegnek ez a dimenziója tehát a szándékok és cselekvések *nyilvánossága* mentén osztja meg a jelenlévők világát – Jézust eszerint közvetlenül nem annyira a Lázár iránti felebaráti szeretet, mint inkább a demonstráció célirányos szándéka motiválja: Isten hatalmának megmutatása a körülállók döbbenetének kiváltása, hitük megerősítése érdekében. Olyan manipulatív, mondhatni, hatalmi szándék ez, amelyet a kölcsönösség posztulátumán alapuló szeretetvallás alapítója nyilvánosan aligha képviselhet – s amelyért néma imájában szabadkoznia is kell mennyei atyja előtt. Hogy mennyire ambivalens itt Jézus *nyilvánosság előtti* szereplése, azt maga az evangélista többször is jelzi – nem mulasztja el például szóba hozni, hogy még hívei között is (!) akadtak olyanok, akik megkérdőjelezték könnyhullatásának hitelességét. Az ábrázolásnak így nem egyszerűen a Lázár felé irányuló jézusi felebaráti szeretet kiadását, hanem a gyanútlanok csapdába ejtésének, a csodatétel *megrendezésének* tényét, és e tény disszimulációját is meg kell jelenítenie.

Rembrandt fent körülírt „színpadi rendezői”<sup>22</sup> megoldása ennél fogva nemcsak a csoda eseményébe való spontán és teljes belefeledkezésre nyújt képretorikai ösztönzéseket a nézőnek, hanem egy második, *késleltetett szemtanúságra* is, amely erre a *hic et nuncra* mint tervszerűen előállított, előzményeit és következményeit tekintve egyaránt *uralt* eseményre lát rá. Jézus tartása és mozdulata azért teátrális, mert – szemben a többivel – ő ezúttal csakugyan *szerepet* játszik, méghozzá egyszerre kettőt: a tényleges cselekvőt és a rendező-megfigyelőt is. Rembrandt zseniális dramaturgiai húzása – a főszereplő és a statiszta szerepösszevonása – azt eredményezi, hogy reflektált „szemtanúként” Jézus maga adja elő saját cselekvő jelenlétét mint elidegenült, nyilvános szerepjátékot. Ezt a komplexitást pedig semmi egyéb nem állítja elő, mint egyrészt a kiélezett dramaturgiai kontraszt a tanúk abszorptív reakciói és Jézus teátrális pózolása között, másrészt a néző extradiegetikus bevonása a *keretjátékba*, amely a határokat – külső és belső cselekvés, nyilvános és nem nyilvános viselkedés különbségeit – performálhatóvá, lejátszhatóvá és átélhetővé is teszi számára.

<sup>22</sup> Kurt BAUCH: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1960. 194.

Németh István

## Nézzétek ezeket a majmokat!

### *A majommotívum szerepe és jelentése Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne egy-egy budapesti festményén*

A budapesti Szépművészeti Múzeum 17. századi holland zsánerképei között két olyan festményt is találunk, melyeken hangsúlyos szerepet kap egy-egy láncra kötött majom. Az egyik ilyen mű



1. kép. Willem Buytewech: Mulató (vagy Vidám) társaság, olaj, vászon, 72,6x65,4cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 3831

Willem Buytewech (Rotterdam, 1591/92–Rotterdam, 1624) 1620 tájára datált *Vidám társasága*,<sup>1</sup> míg a másik Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft, 1589–Hága, 1662) „*Wat maeckme al om gelt*” mottóval ellátott, 1625-ben készült *brunaille*-képe.<sup>2</sup>

A jól ismert motívum már a középkortól kezdve gyakran szerepelt különböző vallásos tárgyú festményeken és metszeteken mint a legyőzött Sátán, illetve Gonosz, vagy mint a Bűn (az érzéki bűneitől szabadulni nem tudó ember) megtestesítője, egyes allegorikus vagy profán ábrázolásokon ugyanakkor a balgaság (bolond viselkedés), a szemérmertlenség, az utánczás, vagy éppen az ízelet megtestesítője is lehetett.<sup>3</sup> A továbbiakban azt szeretnénk közelebbről megvizsgálni, hogy a tradicionálisan a majomhoz kötődő jelentések, illetve asszociációk közül melyek illenek leginkább az említett két budapesti képre, s mindezek tükrében milyen funkciót tulajdoníthatunk az adott motívumnak Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne szóban forgó művei esetében.

Buytewech budapesti életképét a kutatók többsége (1. kép) hagyományosan „emblemikus” műnek tekintette, s ennek megfelelően a festmény egyes motívumainak, így a majomnak is mögöt-

<sup>1</sup> Lásd Ildikó EMBER–Zsuzsa URBACH (eds.): *Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000. 31. A kép korábbi irodalmával.

<sup>2</sup> Lásd EMBER–URBACH 2000. i. m. 171. A kép korábbi irodalmával.

<sup>3</sup> H. W. JANSON: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London, Warburg Institute, University of London, 1952; *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14–17. Jahrhunderts*. Hg. Sigrid und Lothar DITTRICH. Petersberg, Michael Imhof, 2005.

tes jelentést igyekeztek tulajdonítani. Haverkamp-Begemann és Kunstreich feltételezése szerint a festmény az öt érzék ábrázolását is magában rejt, ahol a majom azon túl, hogy a jelenet szereplőinek bűnös érzékiségére utalhat, a boroskansóval és -pohárral együtt az ízlelés megtestesítője is lehet.<sup>4</sup> A képnek, s ezen belül a majom figurájának ezt a fajta értelmezését egészen a közel-múltig szinte mindenki kritika nélkül átvette, pedig megítélésünk szerint korántsem tűnik teljesen meggyőzőnek, s mindenképpen pontosításra szorul.<sup>5</sup> Bár a jelenet szereplői szemmel láthatóan tényleg az érzéki örömek (italozás, dohányzás, női bájak) élvezetének adják át magukat, valójában nem a viselkedésük, hanem sokkal inkább hivalkodóan színes öltözetük mondható kirívónak. Egyértelműen ez vonja leginkább magára a néző figyelmét.

Adott esetben egyébként annál is inkább erőltetettnek tűnik az öt érzékre való utalás, mivel egyáltalán nem jellemző, s nem is tűnik túl valószínűnek, hogy ugyanazon a képen belül hol tárgyak, hol személyek testesítenék meg felváltva az egyes érzékeket. Ugyancsak megkérdőjelezhető, hogy egy adott motívum (nevezetesen a majom) ugyanazon a jeleneten belül egyszerre több mindent akarna szimbolizálni (érzékiség, ízlelés) még akkor is, ha ezek a dolgok tágabb értelemben összefüggésbe hozhatók egymással. Lyckle de Vries a szemérmertlenség, illetve az erkölcstelenség megtestesítőjeként említi a Buytewech budapesti festményén felfedezhető majmot, a fent említett okok miatt azonban adott esetben ez az interpretáció sem tűnik túl meggyőzőnek.<sup>6</sup> Bár a motívum kétségtelenül felbukkan ebben a jelentésben egyes korabeli zsánereképeken, így például Pieter van Roestraeten egy, a haarlemi Frans Halsmuseumban őrzött képén,<sup>7</sup> ahol a nő szoknyája alá néző, láncra kötött majom egyértelműen az erkölcstelenség megtestesítőjének tekinthető, a tárgyalat budapesti képen, mint utaltunk rá, egészen másra helyeződik a hangsúly.

Úgy véljük, hogy a majommotívum eddig említett jelentései, illetve értelmezési lehetőségei közül valójában egyik sem illik igazán Buytewech általunk tárgyalt budapesti képére, a festmény ugyanakkor több olyan ismert holland szólással, illetve közmondással is kapcsolatba hozható, amelyek talán közelebb vihetnek bennünket annak kiderítéséhez, hogy adott esetben mi is lehetett a festő tulajdonképpeni szándéka e motívum szerepeltetésével. Az egyik ilyen kifejezés a „voor aap staan”, mely azt jelenti, hogy valaki majmot csinál magából, illetve köznevetesség tárgyává válik, míg a túl hivalkodóan öltözködő alakokra azt szokták mondani, hogy „een aangekleeden aap”, azaz egy felöltözött majom. Nyilván nem véletlen, hogy Buytewech budapesti művén a majom éppen a legrikítóbb ruhát viselő figura mellett bukkan fel a jelenet jobb oldalán, ráadásul úgy, hogy mozdulatával az asztal szélére könyöklő fiatalember színpadias pózát utánozza.<sup>8</sup> Bärbel Hedinger, majd a képpel foglalkozó más szerzők is joggal hivatkoztak ennek kapcsán Roemer Vischer 1614-ben megjelent *Sinnepoppen* című művének „Ad pompam

<sup>4</sup> Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN: *Willem Buytewech*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1959, 71; Jan S. KUNSTREICH: *Der „geistreiche Willem“*. Studien zu Willem Buytewech (1591–1624). Kiel, Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel, 1959, 68.

<sup>5</sup> *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*. Exhibition catalogue. Ed. Peter SUTTON. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1984. 173; *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus Budapest*. Ausstellungskatalog. Hg. Ildikó EMBER. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1987. 58; *Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670*. Tentoonstellingscatalogus. Red. Pieter BIESBOER–Martina SITT. Haarlem, Frans Hals Museum, 2003. 82.

<sup>6</sup> Lyckle DE VRIES, *Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de 17de eeuw als vertellende schilderkunst*. Amsterdam University Press–Salomé, 2005. 55.

<sup>7</sup> Roestraeten említett festményéről, illetve a képen szereplő majom jelentéséről: *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Tentoonstellingscatalogus. Red. Eddy de JONGH. Amsterdam, Rijksmuseum, 1976. 234–237.

<sup>8</sup> A jelenet szereplőinek mesterkelt, szögletes mozdulatai részben abból is adódhatnak, hogy a festő képei megfestésekor nagy valószínűséggel nem élő modelleket, hanem próbabábukat állított be különböző pózokba. Lásd erről Evert Frans VAN DER GRINTEN: *La Cachalot et le mannequin: Deux facettes de la réalité dans l'art hollandais du 16e et 17e siècles*. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 13. 1962. 149–179.

tantum” mottóval ellátott emblémájára, melynek ábrája s kísérő szövege a divatmajmoló, úgyszólván fiatalságot állítja pellengérre.<sup>9</sup>

Gyanítható, hogy Buytewech szóban forgó festményének is valami hasonló célja lehetett, így a majommotívum az adott képi, illetve tematikai összefüggésben leginkább arra utalhat, hogy e divatmajmoló

piperkőcök hivalkodó öltözetükkel köznevetség tárgyává válnak, bolondot csinálnak magukból.

Látszólag még egyszerűbb magyarázatot találni arra, hogy miért szerepel ugyanez a motívum Adriaen Pietersz. van de Venne 1625-ben készült, s jelenleg a Szépművészeti Múzeumban őrzött, monokróm képének előterében (2. kép).

Mint ahogy erre egyes kutatók már több évtizeddel ezelőtt felhívták a figyelmet, a festmény valójában azt az ismert németalföldi közmondást örökíti meg, melynek egy



2. kép. Adriaen Pietersz. van de Venne: „Wat maectme al om gelt”  
(Mit meg nem tesz az ember a pénzért!),  
olaj, fa, 34,2x53cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 254

paraszt és egy majom a főszereplői.<sup>10</sup> A teljes szöveg így szól: „Wat maect men al om gelt, zei de boer, en hij zag een aap op het venster zitten” (Mit meg nem tesz az ember a pénzért, mondta a paraszt, s egy majmot látott ülni az ablakban.) Bár ma már nem teljesen világos, hogy mi lehetett ennek a közmondásnak az eredeti jelentése, valószínűsíthető, hogy a pénzért bármire hajlandó, bolond ember kifigurázását célozta. Mielőtt azonban rátérnénk arra, hogy a közmondás szövege adott esetben konkrétan kire vagy mire vonatkoztatható, utalnunk kell a festmény egy szembeutó sajátosságára, melynek megítélésünk szerint a jelenet (s ezen belül a majommotívum) értelmezése szempontjából is meghatározó jelentősége van.

A képre tekintve rögtön feltűnhet, hogy Van de Venne (nyilván szándékosan) egy apró, de igen lényeges ponton eltért az idézett közmondás eredeti szövegétől. A budapesti festményen ugyanis nem a majom, hanem a nevető parasztfigura ül a jelenet háttérében feltűnő épület ablakában. Mindez annál is inkább érdekes, mivel tudjuk, hogy a festő több változatban is feldolgozta ugyanezt a témát, a Lons-le-Saunier-ben őrzött példányon vagy az arnhemi, illetve malmói változatban – az említett szólásnak megfelelően – mindig a majmot találjuk az ablakban.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Bärbel HEDINGER: Karten in Bildern. Zur politischen Ikonographie der Wandkarte bei Willem Buytewech und Jan Vermeer. In: Henning BOCK–Thomas W. GAEHTGENS (Hg.): *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, 139–168.

<sup>10</sup> Annelies PLOKKER: *Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662): de grisailles met spreukbanden*. Leuven, Acco Academische Coöperatief s.v., 1984. 230–232; Laurens J. BOL: *Adriaen Pietersz. van de Venne: Painter and Draughtsman*. Doornspijk, Davaco Publ., 1989. 91–92; Philipp ACKERMANN: *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts*. Alfter, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1993. 142–143.

<sup>11</sup> Musée des Beaux-Arts, Lons-le-Saunier, Nr. 80. Az említett másik két változat reprodukálva: PLOKKER 1984. i. m. 232.



A homonímiákat, szójátékokat, illetve többértelműségeket egyaránt kedvelő Van de Venne szemmel láthatóan a budapesti kép megfestésekor sem hazudtolta meg önmagát. Bár az emberi gesztusokat kiválóan utánzó majom, s az említett szerepcsere – mely a helyzetkomikum jól ismert, hagyományos eszközének számított – már önmagában is elég mulatságos látványt nyújt, a festő adott esetben még tovább ment, s egyes kiegészítő motívumok, illetve burkolt utalások segítségével további gondolattársításra is lehetőséget adott a néző számára. A Szépművészeti Múzeum festményét elemezve Eddy de Jongh mutatott rá arra, hogy a paraszt kosarából kilógó kakasnak, a földre hulló tojásoknak, az ablakba kiakasztott madárkalitkának, vagy a párkányon felfedezhető papagájnak egyaránt erotikus jelentése lehet.<sup>12</sup>

Az épület, melynek ablakában a nevető paraszt ül, valójában nem más, mint bordélyház, magát a parasztot pedig Van de Venne a tárgyalt esetben az úgynevezett *hennetaster* ('tyúktapogató'), azaz az impotencia határán álló, kéjsóvár öregember szerepében ábrázolta.<sup>13</sup> Az elmondottakat figyelembe véve tehát a budapesti képen olvasható „Wat maeckme al om gelt” felirat akár az épületben lakó örömlányok tevékenységére is utalhat, akik kellő fizetség fejében még ennek a korosodó parasztnek is hajlandók a kedvében járni. Úgy véljük azonban, hogy mindez legfeljebb csak szellemes kiegészítője a mű mondanivalójának. Ha ugyanis Buytewech tárgyalt képéhez hasonlóan azt vizsgáljuk, hogy mi az, ami Van de Venne budapesti képen leginkább magára vonja a néző figyelmét, akkor ez nem más, mint a már említett szerepcsere, illetve a vigyorgó majom és a nevető paraszt látványos egymásra mutogatása.<sup>14</sup>

Azzal viszont, hogy a paraszt átvette, magára öltötte a majom közmondásban említett szerepét, szó szerint és képletesen is majmot csinált magából, hiszen ha mindezek után úgy tesszük fel a kérdést, hogy ki az a majom, aki Adriaen Pietersz. van de Venne budapesti képen ott ül az ablakban, akkor a válasz egyértelműen az, hogy a paraszt. Az csak még komikusabbá teszi a jelenetet, hogy – mint ahogy az a vigyorogva egymásra mutogatás gesztusából is egyértelműen kiderül – a paraszt egyáltalán nincs ennek tudatában.

Röviden összefoglalva a korábban elmondottakat azt állapíthatjuk meg, hogy a láncra kötött majom motívuma mindkét tárgyalt budapesti kép esetében alapvetően arra utal, hogy a jelenet főszereplői, ha más-más módon is, de majmot csinálnak magukból, neveltség tárgyává válnak. Hogy az adott motívum ilyen értelemben való alkalmazása korántsem számított kivételesnek Hollandiában a 17. század első évtizedeiben, azt Dirck Pietersz. Pers 1628-ban kiadott *Bacchus Wonder-wercken* című művének egyik illusztrációja is jól érzékelteti, ahol a dohányzó társaság körében, az előtérben egy pipázó majmot láthatunk, mely a kísérő szöveg szerint azokra a „majmokra” utal, akik átvették ezt a bolond szokást.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Tot Lering en Vermaak. 1976. i. m. 250–253.

<sup>13</sup> A németalföldi irodalomból és képzőművészetből egyaránt ismert *hennetaster* figurájáról: Leo Wuyts: Eierverkoopster of verliefde boer? Een bijdrage tot de studie van de hennetaster. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987. 207–217.

<sup>14</sup> NÉMETH István: „Ez neveltség”. A képi és nyelvi humor megnyilvánulási formái Adriaen Pietersz. van de Venne grisaille-képein, Szó és kép. In: *A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szeged, JATEPress, 2003 (Ikonológia és Műértelmezés, 9). 181–192.

<sup>15</sup> E. VERLAAN–E. K. GROOTES (red.): *Dirck Pietersz. Pers, Suyp-Stad of Dronckaerts Leven*. Culenburg, Tjeenk Willink, 1978. 12.

Gulyás Borbála

## Bocskay György kalligráfus oklevelei a Habsburg házassági diplomácia szolgálatában



1. kép. A Palazzo Vecchio Michelozzo-udvarának belső dekorációja. A szerző felvétele, 2009

A firenzei Palazzo Vecchio főkapuján át belépő látogatót pompás késő manierista dekoráció fogadja. A Michelozzo-udvar oszlopait „alla Romana” stukkók borítják, boltozatát változatos groteszkek, míg falát szintén groteszk kereteléssel ellátott medaillonok és veduták díszítik (1. kép).<sup>1</sup> Az antik érmekeket imitáló medaillonok ábrázolásai I. Cosimo Medici tetteit dicsőítik, míg a látképek 17, a Habsburgok osztrák ágának fennhatósága alatt álló város – többek között Bécs, Linz, Graz, Innsbruck, Pozsony, Prága – vedutáit mutatják be. A Palazzo Vecchio épületében első látásra talán különösnek tűnő képi program magyarázata egy Habsburg–Medici-házasság létrejöttében keresendő. A dekorációt Habsburg Johanna és Francesco Medici esküvője (1565) alkalmából Giorgio Vasari és műhelye készítette. A menyasszony látványos diadalmenet keretében érkezett Firenzébe, amelynek utolsó állomása a Palazzo Vecchio volt. Vőlegénye az épület lépcsőjén fogadta, majd a nem sokkal korábban megújult palotába az e célból átalakított udvaron keresztül vonultak be.<sup>2</sup>

A Habsburg-ház házassági politikája a család sikeres birtokszerzésében és külhoni diplomáciájában alapvető szerepet töltött be. A 16. század közepe táján I. Ferdinánd tíz, felnőttkort megért leánygyermeke közül hét más-más

<sup>1</sup> Edmund PILLSBURY: An Unknown Project for the Palazzo Vecchio Courtyard. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14. 1969. 57–66; *Nozze italiane. Österreichische Erzherzoginnen im Italien des 16. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Hg. Sabine HAAG. Kunsthistorisches Museum Schloss Ambras. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2010. 51–53, No. 1. 10. (Margot RAUCH). A tanulmány doktori disszertációm (*Egy „magyar Zeuxis” Bécsben. Bocskay György [1510 k.–1575] kalligráfus tevékenysége*. Budapest, ELTE BTK, 2012) egyik fejezetének átdolgozott változata.

<sup>2</sup> Randolph STARN–Loren PARTRIDGE: *Arts of Power. Three Halls of State in Italy. 1300–1600*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1992. (The New Historicism 19.) 174–175.

uralkodócsaládok tagjaival házasodott össze. Közülük négyen a legjelentősebb itáliai fejedelemségekbe kerültek. Katharinát a fiatalon elhunyt III. Francesco Gonzaga mantovai herceggel jegyezték el (1549), Eleonorét pedig néhány évvel később Guglielmo Gonzaga vette feleségül (1561). A két újabb itáliai esküvőre majdnem egy időben, 1565 végén került sor. Johanna (1547–1578) tehát Francesco Medici (1541–1587, 1574-től nagyherceg), míg Barbara (1539–1572) II. Alfonso d'Este ferrarai herceg (1533–1597, 1559-től herceg) hitvese lett.<sup>3</sup>

Kevésbé ismert azonban, hogy a két 1565. évi házasságkötés alkalmából Habsburg részről reprezentatív kivitelű ratifikációs oklevelek készültek. Jelen tanulmány célja, hogy röviden ismeresse a firenzei, illetve a ferrarai esküvő lebonyolítását, majd bemutassa az ezek kapcsán Bécsben kiadott okleveleket, és javaslatot tegyen alkotójuk személyére. Mint látni fogjuk, a két házassági ratifikációt igen kvalitásos kalligráfiák és mustrák díszítik, amelyek kivitelezésére véleményünk szerint a bécsi udvarban szolgáló magyar kalligráfust, Bocskay Györgyöt kérték fel.

A firenzei, valamint a ferrarai esküvő létrejöttét több évnyi diplomáciai egyeztetés előzte meg. Még 1564-ben jött létre a Habsburg–d'Este házassági megállapodás, 1565 januárjában pedig megszületett a végleges döntés arról, hogy Francesco Medici felesége Johanna lesz. E házasság, amely a Medici-örökös és az előző császár (I. Ferdinánd) gyermeke, egyúttal az akkor uralkodó császár (II. Miksa) testvére között kötött meg, központi jelentőséggel bírt a firenzei család számára. Az európai uralkodóházak részéről immár a Mediciek nagy múltú dinasztiaként való elismerését jelentette, ami azután közvetetten a nagyhercegi cím megszerzéséhez (1569) vezetett.<sup>4</sup>

A két Habsburg hercegnő testvéreivel együtt Innsbruckban nevelkedett. 1565 júniusában, illetve októberében itt látogatta meg őket külön-külön a két vőlegény. Közben Bécsben megkezdtek az esküvők közös előkészítését, például a két hozományt (pl. ruhák, ékszerek) egyszerre állították össze. Habsburg részről igyekeztek a lebonyolítást minél gazdaságosabban megoldani, ami abban is megmutatkozott, hogy Barbara és Johanna végül közös kísérettel indult Itáliába. Innsbruckot a menet november 14-én hagyta el és Trentóig együtt haladt, majd kettévált, és november 30-án Mantovában ismét találkozott. Innen a két hercegnő útja már külön folytatódott Ferrara, illetve Firenze felé.<sup>5</sup>

Ferrarában az esküvőt december 5-én tartották meg. Az eseményt kísérő ünnepségek (lovagi küzdelmek, tűzijátékok) lezárásaként *Il tempio d'amore* címmel jelmezes tornát rendeztek, amely a középkori lovagregények világát idézte fel. E célból a palota egyik kertjében ideiglenes színházat építettek. Az előadás konklúziója, amely az erényes szerelem hatalmát hirdette, a Habsburg hercegnő kedvéért németül hangzott el. A darab szerzője nagy valószínűséggel maga Torquato Tasso volt, aki ekkoriban a ferrarai udvarban szolgált.<sup>6</sup>

Johanna közben kíséretével együtt Firenze felé vette az irányt, ahová december 16-án nagyszabású diadalmenettel vonult be.<sup>7</sup> A fesztiválsorozat programja, valamint az ez alkalomra

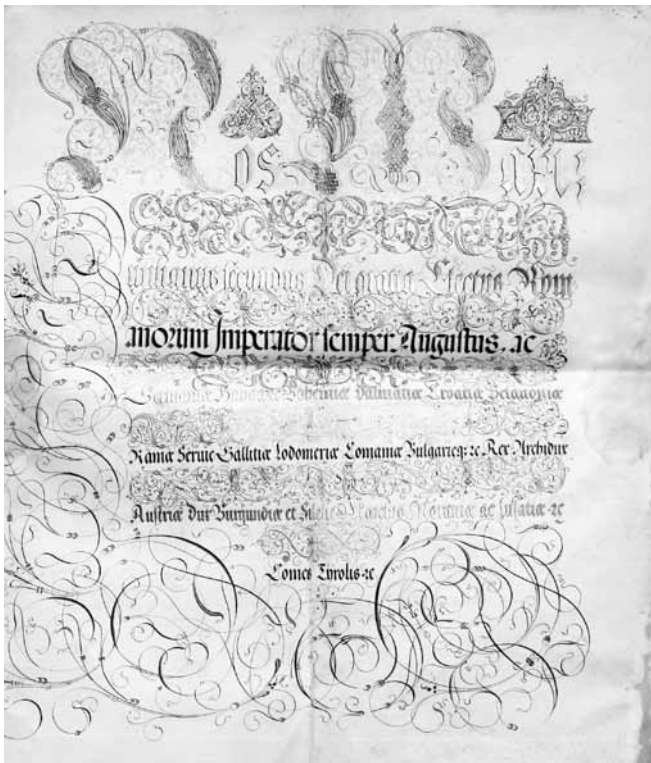
<sup>3</sup> Margot RAUCH: Verkauft Bräute? Kaiser Ferdinands Töchter zwischen Bild und Welt. In: *Nozze italiane* 2010. i. m. 27–36.

<sup>4</sup> Margot RAUCH: Großherzogin Johanna – „in hochbedrangter kommernis“. In: *Nozze italiane* 2010. i. m. 140; Katharina SEIDL: Herzogin Barbara – „allain, dass mir die waill gar lang ist“. uo. 111.

<sup>5</sup> Brigitte GROHS: Italienische Hochzeiten. Die Vermählung der Erzherzoginnen Barbara und Johanna von Habsburg im Jahre 1565. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 96. 1988. 331–381; *Nozze italiane* 2010. i. m. 168–170, No. 4. 16. (Thomas KUSTER); RAUCH: Großherzogin... 2010. i. m. 140–141; SEIDL 2010. i. m. 111.

<sup>6</sup> SEIDL 2010. i. m. 111–112; *Nozze italiane* 2010. i. m. 130–131, No. 3. 12. (Veronika SANDBICHLER)

<sup>7</sup> A firenzei ünnepségsorozatról számos egykorú leírás ismert (M. A. KATRITZKY: The Florentine *entrata* of Joanna of Austria and Other Entrate Described in a German Diary. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59. 1996. 150–152). Közülük kiemelendő egy népszerű nyomtatvány (Domenico MELLINI: *Descrizione dell'entrata*... Firenze, 1566), valamint az a beszámoló, amelyet Vasari *Vitéjének* 1568-as kiadásához csatolt ([Giovanni Battista CINI]: La descrizione dell' apparato per le nozze del Principe Francesco de Medici. In: *Le opere di Giorgio Vasari. Tomo VIII. Scitti minori*. Ed. Gaetano MILANESI. Firenze,



2. kép. A Habsburg–d'Este házasság ratifikációs oklevelének címlapja, Bécs, ÖStA HHStA Familienurkunde 1355., 2r. Az ÖStA felvétele, 2009

készült efemer építmények koncepciója Vincenzo Borghinitól származott, a kivitelezésben pedig Vasari és műhelye működött közre.<sup>8</sup> A diadalmenet útvonalán nem kevesebb, mint 11 ideiglenes diadalívet emeltek, de ez alkolomból készült el például a Piazza della Signorián Bartolomeo Ammanati Neptun-kútja is.<sup>9</sup> Már említettük, hogy a menet utolsó állomása a Palazzo Vecchio volt (1. kép). A menyasszony ünnepélyes fogadására a palota nagytermében (Sala Grande) került sor, ahol a mennyezet freskói kevésbé előbb készültek el. Az ugyan-csak Vasaritól és műhelyétől származó dekoráció centrumában I. Cosimo Medici apoteózisa kapott helyet.<sup>10</sup> Magát a kézfogót két nappal később tartották meg a firenzei székesegyházban. Az ünnepségek – jelmezes felvonulások, színelőadások, táncmulatságok, lovagi játékok – 1565 karácsonyától egészen a következő év farsangjáig tartottak.

Az 1565-ös házasságkötések alkalmából II. Miksa császár, valamint két fivére, Ferdinánd és Károly főherceg reprezentatív kiállítású, füzet formátumú okleveleket adott ki, amelyekkel a két itáliai féllel korábban már megkötött házassági szerződéseket ratifikálták.<sup>11</sup>

Mindkettőt egy helyen és időpontban, 1565. november 1-én állították ki Bécsben.<sup>12</sup> A Habsburg–d'Este házasság ratifikációja a bécsi (2. kép),<sup>13</sup> míg a Habsburg–Medici házasságé (3. kép)<sup>14</sup> a firenzei levéltárban maradt fenn.<sup>15</sup> Ez a tény valószínűsíti, hogy az oklevelekből eredetileg két-két

G. C. Sansoni Editore, 1882. 517–622). A gazdag szakirodalomból csak néhány említésre van itt módunk: A. M. NAGLER: *Theatre Festivals of the Medici. 1539–1637*. New Haven–London, Yale University Press, 1964. 13–35; STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 168–212, 267–294; Laura CARSILO: Gli apparati decorativi del 1565, tra l'effimero e il definitivo. In: *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Ed. Carlo FRANCESINI. Silvana Editoriale, 2006. 246–249; *Nozze italiane* 2010. i. m. passim.

<sup>8</sup> Többek között lásd Edmund PILLSBURY: Drawings by Vasari and Vincenzo Borghini for the Apparato in Florence in 1565. *Master Drawings*, 5. 1967. 281–283; R. A. SCORZA: Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44. 1985. 57–75.

<sup>9</sup> STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 267–294.

<sup>10</sup> STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 294–304.

<sup>11</sup> A Habsburg–d'Este házassági szerződés 1564. október 16-án, míg a Habsburg–Medici házassági szerződés 1565. március 4-én kelt (GROHS 1988. i. m. 339).

<sup>12</sup> Szintén Bécsben, november 1-én íródott az a dokumentum, amelyben Johanna arról nyilatkozott, hogy halála esetén lemond a rá eső Habsburg-örökségről, vö. *Nozze italiane* 2010. i. m. 170, No. 4. 17. (Thomas KUSTER)

<sup>13</sup> Bécs, 1565. november 1. (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv – a továbbiakban: ÖStA HHStA – Familienurkunden, No. 1355.)

<sup>14</sup> Bécs, 1565. november 1. (Firenze, Archivio di Stato, Trattati internazionali, V.)

<sup>15</sup> A firenzei példányra annak budapesti kiállítása kapcsán figyeltem fel (*A Mediciek fénykora. Élet és művészet a reneszánsz Firenzében*. Szerk. Monica BIETTI–Annamaria GIUSTI–TÁTRAJ Vilmos. Kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2008. 237, No. 137. [Anna BELLINAZZI, Bocskay György említése nélkül]). Itt szeretném megemlíteni Anna Bellinazzi (+) nagylelkű segítségét, aki lehetővé tette számomra az oklevél akkori személyes tanulmányozását.



példány készült, és egyiküknek jelenleg csak a bécsi (Habsburg), míg másikuknak csak a firenzei (Medici) párja ismeretes. A ratifikációk egy-egy másodpéldányát bizonyára a november közepén útra kelő hercegnők vitték magukkal Ferrarába, illetve Firenzébe, ahol feltehetően a reprezentatív oklevelek ünnepélyes átadására is sor került. Mint látható, a két ratifikáció díszítése lényegében azonos. E hasonlóság minden bizonnyal a bécsi előkészületeknek abból a már említett sajátosságából következett, hogy egyszerre zajlott a két esküvő ügyeinek intézése. Így a menyegzők reprezentatív oklevelei feltehetően szintén egy időben készültek el.

Füzet formátumú pergamen oklevelekről (libellus) van szó, amelyek díszítményei tehát nagyon hasonlóak. A méretük (kb. 38×32,5 cm) szintén megegyezik. A jelenleg Bécsben őrzött darab, a d'Este-házasság ratifikációja (2. kép) két bifólióból áll, a negyedik levél csonka, utólag a fűzés mentén levágták. A szöveg öt lapot foglal el, a címlap rektójától (1r) a harmadik levél rektójáig (3r). Itt található a császár és a két főherceg aláírása. A libellus, a firenzei példányhoz hasonlóan, egykor 3 bifóliós lehetett, de az üres borítólappal, valamint az oklevélhez tartozó három pecsét ma már hiányzik. A Firenzében őrzött oklevél (3. kép) szövege ennél valamivel hosszabb. Három levélpárból áll, amelyek közül az első egy üres bifólió. A szöveg hatlapos, a címlap rektójától (2r) a negyedik levél verzójáig (4v) tart. Épségben megmaradt továbbá az oklevelet kiállító II. Miksa, valamint Ferdinánd és Károly pecsétje is.

Az oklevelek nyelve latin. A címlapon a szöveg gazdagon díszített arany fraktúr iniciálékkal kezdődik, majd gót textuálissal folytatódik, felváltva soronként arannyal, illetve feketével. Úgy véljük, hogy az itt alkalmazott betűtípusok kiválasztásánál nem csupán a dekorativitás követelményét tartották szem előtt. Az itáliai udvarokban a jellegzetes német orientációjú írásmódok a Habsburg császárságot képviselték. (E szempontból egyfajta ellentétpárként említhető az a jóval egyszerűbb oklevél, amelyben I. Cosimo Medici és fia ismerte el a Habsburg hercegnővel kötött házasságot, és amely teljes egészében elegáns klasszikus antikvával íródott.<sup>16</sup>) A két oklevél szövege a címlapok verzójától kezdve italicába vált át. A neveket a fekete folyó szövegben finoman formált arany klasszikus antikva kapitálisok emelik ki. A lapokon egyéb ornemens a későbbiekben nem található. A textus magas kvalitása arra enged következtetni, hogy Bocskay György a címlapokon kívül az oklevelek szövegét is maga kivitelezte.



3. kép. A Habsburg–Medici házasság ratifikációs oklevelének címlapja, Firenze, Archivio di Stato, Trattati internazionali V, 1r. Az Archivio di Stato felvétele, 2007, a Ministero dei Beni e delle Attività Culturali engedélyével

<sup>16</sup> Firenze, 1565. december 20. (Wien, ÖStA HHStA, Familienurkunden, No. 1364; GROHS 1988. i. m. 339; *Nozze italiane* 2010. i. m. 170–173, No. 4. 17. [Thomas KUSTER])



A kalligrafikus oklevelek díszítményei tehát véleményünk szerint Bocskay Györgynek tulajdoníthatók.<sup>17</sup> A felkérés azt jelentette, hogy Bocskayt, aki a források szerint 1564-től valószínűleg „az uralkodó kalligráfusaként” kapta az udvartól második fizetését, egy olyan feladattal bízták meg, amely a Habsburg-ház és a császárság külhoni reprezentációja szempontjából kiemelt jelentőséggel bírt. Egy másik, hasonló súlyú munkájaként I. Miksa császár innsbrucki síremlékét említhetjük, amelynek feliratain 1565-ben, az oklevelek elkészülte idején már javában dolgozott.

A két, lényegében azonos címlap több jellegzetes megoldása vall Bocskay Györgyre. Az első a szöveg kezdetén a fonatos fraktúr iniciálék („Flechtwerkinitial”) hangsúlyos használata. Ezt a dekoratív fraktúrt az egyik legnevesebb német kalligráfus, id. Johann Neudörffer dolgozta ki a 16. század első harmadában. A típus ezt követően a védjegyévé vált, számos kéziratos, illetve nyomtatott művében szerepelt, sőt egy külön nyomtatott segédletet is szentelt neki (*Fraktur-Initial-Buch*. Nürnberg, 1550 k.).<sup>18</sup> Bocskay mintaként ez utóbbit használta fonatos iniciáléihoz. A Magyar Királyi Kancellárián kiadott, neki tulajdonítható egyleveles armálisok legnépesebb csoportját szintén az ezzel díszített címereslevelek alkotják. Ugyancsak ez a különleges fraktúr dominálja valamennyi libellus formátumú armálisát.<sup>19</sup> A Neudörffer-iniciálé a kalligráfus három írásmintakönyvében is gyakran feltűnik.<sup>20</sup> A címeresleveleken, valamint a kéziratokban legtöbbször szintén arany kivitelben jelenik meg.

A két oklevél címlapjának másik jellegzetessége az arany, illetve fekete szöveg változatos sorközi mustrákkal (arabeszk, akanthusz-ornamentika stb.) való gazdagítása, valamint az igen virtuóz vonalvezetésű lapszéli ornamentika. A díszítmények a betűkhöz illeszkedően szintén arany és fekete színűek. A két szín szabályos váltogatása az egyes sorközi ornemenszekvenciákon belül, illetve a többi sorközi ornemenszekvenciával együtt szimmetrikus alakzatokat eredményez. Az itt megjelenő finom lapszéldíszhez hasonló, lendületes aranypettyes mustrát találunk például Bocskaynak a Kunsthistorisches Museumban őrzött írásmintakönyvében (44r). Ugyanebben a kéziratban szintén több alkalommal megvalósul a sorközi fekete-arany mustrák szabályos egymásra felelgetése (pl. 31r). A Bocskaynak tulajdonítható armálisokon is rendszeresen feltűnnek a két oklevél fekete-arany mustráihoz hasonló, főként sorközi helyzetben. Először azok a darabok jelennek meg, amelyeknek ugyancsak a két ratifikációnál is látott arany Neudörffer-fraktúr a fő díszítőelemük.

A két házassági ratifikációt díszítő kalligráfák és mustrák tehát számos egyéb, közel egykorú Bocskay-művel párhuzamba állíthatók: a Neudörffer-iniciálék és a fekete-arany színkombináción alapuló ornamentelek a kalligráfus gyakran alkalmazott megoldásai közé tartoztak. Az igen magas minőségű oklevelek 1565-ben készültek, Bocskay tevékenységét tekintve egy olyan érett időszakban, amikor már számos művet (kéziratosokat és címeresleveleket) mondhatott magáénak. Felkérése kalligráfusi pályáján mindenképpen újabb elismerést jelentett, hiszen műveivel bekapcsolódhatott a bécsi Habsburg udvari reprezentáció egyik kiemelkedő feladatába, a két itáliai fejedelemséggel kötendő házasságok előkészítésébe.

<sup>17</sup> Kivételt egyedül a címlapok felső zónájában, a két nagyméretű „N” és „M” iniciálé mellett elhelyezett arabeszk képeznek (2–2 darab), amelyek a többi díszítménnyel szemben meglehetősen elnagyoltak. Ezért elképzelhetőnek tartjuk, hogy ezek egy másik kéztől származnak.

<sup>18</sup> Oliver LINKE–Christine SAUER: *Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg*. Nürnberg, Stadtbibliothek, 2007. (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25.) 44–51.

<sup>19</sup> Vö. GULYÁS Borbála: Egy elfeledett armális a 16. század második feléből. Gersei Pethő János címerbővítő oklevele (1572). *Ars Hungarica*, 39. 2013. 59–64.

<sup>20</sup> Például Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 20., 119r; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung für Handschriften und alten Drucken, Cod. ser. n. 2664., 14r; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 975., 92r.

Tóth Áron

## Dicsőség és presztízis: az edelényi kastély ikonográfiája

Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély 2009-ben elkezdett felújítási és restaurálási munkálataival párhuzamosan lehetőség nyílt a korábbi kutatások pontosítására.<sup>1</sup> A jelen tanulmány az ennek során született építészettörténeti dokumentációra támaszkodva elemzi a kastély építészeti ikonográfiáját.<sup>2</sup> Az elemzéshez azonban szükség van az építéstörténet vázlatos áttekintésére.<sup>3</sup>

Az edelényi kastély építtetője, a lotharingiai származású Jean-François L’Huillier (1668–1728) a Habsburgok hadseregében Buda visszafoglalásától kezdve a pozsareváci (Požarevac, Szerbia) békéig végigharcolta a törökellenes háborúkat, majd élete utolsó éveiben helyőrségi parancsnokként szolgált. Zászlósból vezérőrnagyi rangig küzdötte föl magát. Az edelényi birtokot 1700-ban II. Rákóczi Ferenc (1676–1735) zálogosította el neki. Rákóczival való kollaborációval vádolták, majd ügyének tisztázása után a spanyol örökösödési háború észak-itáliai hadszíntére vezényelték. Vértesszereivel együtt Piemontban és Lombardiában Savoyai Jenő (1663–1736) főparancsnoksága alatt szolgált. 1707-től Nápolyban állomásozott, ahonnan ezredét 1715-ben rendelték vissza Magyarországra. III. Károly király (1711–1740) katonai érdemeiért bárói címet adományozott neki és a magyar országgyűlés *indigenátus*ban részesítette. Edelényi birtokára és vásárlással szerzett cserépvári uradalmára kegyúri és pallosjogot kapott. 1716-ban Temesvár (Timișoara, Románia) ostroma előtt a hadseregtől kért ki mesterembereket kastélya építésé-

<sup>1</sup> A 2009. október 14-én elkezdett felújítás európai uniós turisztikai beruházásból valósult meg: „Kastélysziget Kulturális-Turisztikai Központ Edelény – A Cserehát és a Galyaság turisztikai fejlesztése az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély vonzerejének fejlesztése révén” (ÉMOP-2.1.1/A-2008–0003). Projektvezető: Gergely Zsolt. A kutatási eredményeket lásd JÁVOR Anna: *Az edelényi kastély falképei*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban Forster Központ, volt Műemlékek Nemzeti Gondnoksága – a továbbiakban: NG –) Adattár, Ad/1504-2011.1–2.; TOMPOS Lilla: *Az edelényi L’Huillier–Coburg kastélyban lévő falképek szereplőinek öltözéke viselettörténeti szempontból*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. Forster Központ, NG Adattár, Ad/1502–2011.; TÓTH ÁRON: *Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély építéstörténete és művészettörténeti összefüggései. Beszámoló a kutatás 2012. októberi állapotáról*. Tudományos dokumentáció, 2012. NG Adattár, Ad/1660–2012.; SÁGVÁRI György: *Adalékok az edelényi kastély történetéhez*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. NG Adattár, Ad/1507–2011.; SÁGVÁRI György: *Karrier-rajzok a 18. századból. Jean-François L’Huillier, Forgách Ferenc és Dessöffy Ferenc katonai életpályája*. Tudományos dokumentáció, 2012. Kézirat. NG Adattár, Ad/1651–2012. Uő: *Karrier-rajzok a XVIII. századból. Jean-François L’Huillier, Forgách Ferenc és Dessöffy Ferenc katonai életpályája. Hadtörténeti Közlemények*, 126. 2013. 23–72. KRÁSZ Lilla és KURUCZ György történészek tudományos eredményeit a 2013-ban megjelenő, az uradalom mindennapjait bemutató kiadvány összegzi majd.

<sup>2</sup> TÓTH 2012. i. m. 103–129.

<sup>3</sup> Az építéstörténetet a következők alapján ismertetem: JOÓ Tibor: *Az edelényi kastély. Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 189–207; JOÓ Tibor: *Műemlékeink: a kastély, a református templom, a vár*. In: *Edelény múltjából*. Szerk. SÁPI Vilmos. Edelény, Edelényi Közös Községi Tanács Végrehajtó Bizottsága, 1973. 137–171; HÁRIS Andrea–LÖVEI Pál: *Edelény, L’Huillier-kastély*. Kutatási dokumentáció, I. 1986. 1. dosszié. Kézirat. Forster Központ, Tervtár, 22774. Másodpéldány: NG Adattár, Ad/12-2004; FÁTSAR Kristóf: *Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély kertjének építéstörténete*. Kerttörténeti dokumentáció, I. 2002. Kézirat. NG Adattár, Ad/10-2004. 4–28; Uő: *Magyarországi barokk kertművészet*. Budapest, Helikon, 2008. 98; LÁKI-LUKÁCS László: *Edelény templomai és egyházközségei*. Edelény, Borsodi Földvár Kulturális Alapítvány, 2005. 84–89.

hez.<sup>4</sup> 1717-ben zászlótartóként szolgáló fia elesett egy kisebb ütközetben. Maga L'Huillier sem érthette meg kastélya befejezését, mert 1728-ban Pozsonyban (Bratislava, Szlovákia) meghalt. Ekkor már az egri vár kapitánya volt. Az építkezést felesége, Marie-Madeleine de Saint-Croix fejezte be 1730-ban. A rendelkezésre álló levéltári forrásokból a 18. század első felére vonatkozóan eddig egyetlen mesternév sem került elő, az építész ismeretlen.<sup>5</sup>

A birtok többszöri fiúsítással leányágon öröklődött. A leszármazottak 1769-ben bízta meg Lieb Ferencet a keleti szobasor rokokó falképeinek elkészítésével.<sup>6</sup> L'Huillier unokája, Dessewffy Ferenc (1754–1820) sosem házasodott meg és 1820-ban örökös nélkül hunyt el, a birtok így visszaszállt a királyi kamarára.

A 19. században a fölöslegessé vált gazdasági épületeket, valamint az északi és déli udvar barokk téglakerítését lebontották. A tulajdonos Coburg család a kastély helyiségeit különféle hivataloknak adta bérbe. Az épületet az állagromlás miatt 1910 és 1913 között Ray Rezső Vilmos (1876–1938) tervei alapján felújították. A régi gazdasági épületek alapjain felépítették az északi udvar íves patkószáryait és Mátrai Zoltán kovácsmester elkészítette a kastély kovácsoltvas kapuját.<sup>7</sup> Az I. világháború után a kápolnát szétbontották, 1928-ban pedig az épület új tulajdonosa, a magyar állam újabb átalakításokat végeztetett. Az 1980-as évek közepére az épületben lévő hivatalokat kiköltöztették, a lakásokat megszüntették. A kastélyt 2001-ben vette át

a Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, a teljes felújítás pedig 2009-ben kezdődött el.<sup>8</sup>

A kastély a Bódva folyó szigetén épült fel. U alaprajzú, szárnyai dél felé nyúlnak, főhomlokzata pedig észak felé néz. Az északi udvart keletről és nyugatról a 20. század eleji patkószáryak övezik és a Mátrai-féle kovácsoltvas kapu zárja le.

Az egyemeletes, manzárdtetős törzsepület északi homlokzatának két szélén kerek, hagymakupolás, lanternás tornyok állnak (1. kép). Közepén egy nagyon alacsony lejtésű sátozottóval, majd hogyanem síkfödémmel fedett, óriáspilaszterekkel tagolt háromemeletes rizalit emelkedik. A középső tengelyben kváderezett, fél-



1. kép. A kastély északi homlokzata. A szerző felvétele

<sup>4</sup> MNL OL Dessewffy-levéltár, P86 51. csomó, Fasc. H. 3. pp. 132–153. Lásd még FATSAR 2002. I. i. m. 5–6. 16. j. és FATSAR 2008. i. m. 98.

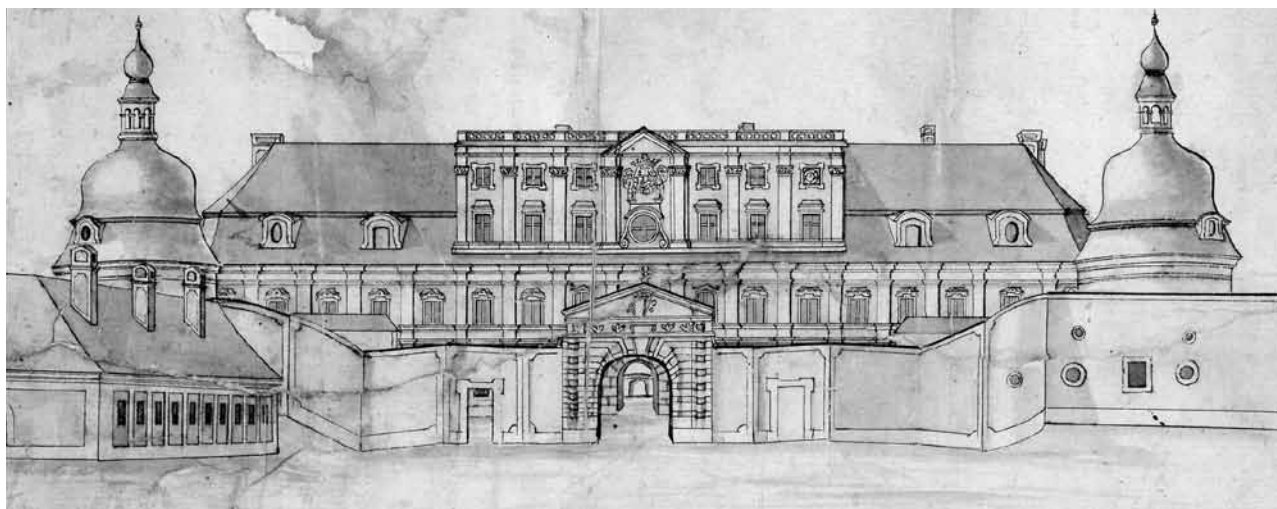
<sup>5</sup> L'Huillier életét Joó Tibor és Ságvári György munkái alapján ismertettem. Lásd Joó 1973. i. m. 142–144. és SÁGVÁRI 2012. i. m. 6–46. Az adatok rendelkezésre bocsátásáért ezúton is köszönetet mondok Ságvári Györgynek.

<sup>6</sup> JÁVOR Anna: Lieb Ferenc, az „edelényi festő”. *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 167–186: 168; JÁVOR 2011. i. m. 12, 32.

<sup>7</sup> PEREHÁZY Károly: *Magyarországi kovácsoltvas-művesség*. Budapest, Corvina, 1982. 47. Az adatra Rozsnyai József hívta fel a figyelmemet, akinek ezúton is köszönetet mondok.

<sup>8</sup> TÓTH 2012. i. m. 23.

köríves kapu nyílik, ami a nyolcszögű alaprajzú kocsiáthajtóba vezet. Felette egy erkély húzódik, és az erkélyajtó felett található a latin nyelvű építési felirat,<sup>9</sup> amelyet női büszt koronáz. A legfelső szinten az építető címere látható, amelyet magyar ruhás vitézek tartanak. A rizalit déli homlokzata egyszerűbb, és a latin építési felirat felett a L'Huillier házaspár egyesített címere kapott helyet.<sup>10</sup> A rizalitot a 18. században a mai attika helyén egy balusztersor koronázta.<sup>11</sup> A kastély falát helyenként kváderezett vakolatú támpillérek erősítik. Az emeleti ablakok sötét színezésű, érett barokk formájú szemöldökei hangsúlyosak. A délre nyúló szárnyak háromtengelyes véghomlokzatainak szélső tengelyein maszkos szemöldökdíszek láthatók. A nyugati szárny végén a középső vakablak szemöldökét a keleti szárny vége középső ablakának szemöldökéhez hasonlóan trófeadísz koronázza.



2. kép. A kastély északi homlokzata Sindler József 1770-ben készült térképén, részlet. MNL OL Térképtár S11 No. 706.

A déli udvart egy magas, tört íves alaprajzú téglakerítés zárja le, amit 2010-ben építettek fel újra a lerombolt 18. századi kerítés alapjain.<sup>12</sup> A korabeli ábrázolásokból tudható, hogy a 18. században az északi udvart is hasonló kerítés zárta le. Középen egy timpanonnal koronázott kosáríves kapu nyílt, amelyet kváderezett féloszlopok keretiztek. Ettől keletre egyszerű, egyenes záródású ajtó kapott helyet, nyugatra pedig annak tükörképeként vakajtó tagolta a falat. A frízben nem triglifek és metopék, hanem liliomra emlékeztető ornamentális díszek sorakoztak. Eből kifolyólag valószínűsíthető, hogy a kapuzaton nem a dór, hanem a toszkán rend jelent meg (2. kép).<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Fordítása: „Ez a kastély a L'Huillier család díszeként, örök dicsőségére fog állni.”

<sup>10</sup> Az építési felirat fordítása: „Ő császári és apostoli királyi felségének generálisa, az egri vár parancsnoka, L'Huillier János Ferenc szabad báró hátramaradt özvegye, edelényi és cserépvári örököse, L'Huillier báróné született Saint-Croix Mária Magdolna bárónő 1730.”

<sup>11</sup> Lásd 12. jegyzet, Sindler József rajza; Johann Powloni északi homlokzatraja jelezve fent: *Aufriß Von der Castelle gegen den Hoff*. Jobbra lent: *Erlau am 5<sup>ten</sup> März 1821 Johann Powloni Bau Meister*. MNL OL E156 Urbaria et Conscriptiones (a továbbiakban: UetC) Fasc. 230. N° 7/V. p. 659. Lásd FATSAR 2002. I. i. m. 77.

<sup>12</sup> Tóth 2012. I. m. 7–8, 34, 66. Ábrázolása Dessewffy Ferenc (1754–1820) rajzán. Jelezve lent: *Prospectus Castelli Edelinensis ex parte Meridionali. factus per C. Fran: Desseöffy. 1770*. Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, „Edelény” feliratú doboz; közli: Joó 968. I. m. 192. 4. kép. Dessewffy Ferenc születési évéhez lásd MNL OL E150 Acta Ecclesiastica, Irregistrata 17. No. 4. fol. 462r.

<sup>13</sup> Sindler József Sch. P. térképe jelezve jobbra fent a Forgách-címerrel: *Territorium Edelinense Juris & Domini Illustrissimae*



A belső a 17. századi francia barokk hagyományhoz híven kéttraktusos és *enfilade*-os.<sup>14</sup> A kocsiafhajtóból keletre nyílik a lépcsőház, ötkarú lépcsővel. Az emeleti helyiségek is boltozottak, ami megmagyarázza, hogy a homlokzaton miért jelennek meg a támpillérek. A festett szobák a keleti oldalon sorakoznak, míg a teknőboltozattal fedett díszterem az épület egész középrészét átfogja. Ennek keleti és nyugati falán egy-egy, a Forgách-címerrel díszített kandalló áll. A kandallók felett a 18. században egy-egy trófeadísz kapott helyet, amit heroldok által tartott kettős címer koronázott.<sup>15</sup> A kettős címer valószínűleg a déli homlokzaton láthatóhoz hasonlóan az építető és felesége egyesített címere volt. A terem boltozatát vakolatstukkóból készült nehézkes kartusok és groteszkek dekorálják. Az erősen kiugró párkány alatt a falat nyolc pilaszter tagolja. Ezek fejezetét volutákkal és halálfejekre emlékeztető, diadémos maszkokkal díszítették.

A kastély tervezőjeként stíluskritikai alapon egyesek Johann Lucas von Hildebrandtot (1668–1745) jelölték meg.<sup>16</sup> Ezzel szemben mások az egri püspökség építészére, Giovanni Battista Carlonéra



3. kép. A keleti szárny déli homlokzatának szélső szemöldökdíszé.  
A szerző felvétele

(1682–1747) gondoltak.<sup>17</sup> Többen megállapították, hogy egyik feltevés sem bizonyítható.<sup>18</sup> Szentkirályi Zoltán kimutatta, hogy a rizalit az itáliai városi paloták, a *palazzók* típusát veszi át, ami Csehországban is elterjedt. L'Huillier kastélyának rizalitjában szerinte közvetlenül ez a cseh hatás érvényesül, az épület legközelebbi párhuzama pedig a Rychnov nad Kněžnouban álló Kolowrat-kastély.<sup>19</sup>

Azonban L'Huillier itineráriumának ismeretében miért ne gondolhatnánk arra, hogy a rizalitra közvetlen itáliai példák hatottak? Az ablakok szemöldökképzése is olaszos vonásokat mutat. Leegyszerűsített profilozással a 17. szá-

*Comitis Ludmillae Eszterházy Natae, Forgács Delineatum per P. Josephum Sindler e S. P. Collegii Regii Ther. Vácien. Matheseos Prof. 1770. MNL OL Térképtár, S11 N° 706. Közli: PAPP-VÁRY Árpád–HRENKÓ Pál: Magyarország régi térképeken. Budapest, Gondolat, 1989. 118–119. és <http://www.edelenyikastelysziget.hu> (letöltés ideje 2013. szeptember 11.); Franz Anton Dvorzaczký helyszínrajza jelezve jobbra lent: *Edeliner Casteln, Hof, Pferd-Stallung, Wogen-Schupfen, Reith-Schul, Gartten, Breu-haus, und Majerhoff, mit sambt darbey habenden Gebau Grund ries. [...] Delinirt Fr: Ant. Dvorzaczký*. Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, „Ede-lény” feliratú doboz. Közli: Joó 1968. i. m. 190. 1. kép.; Johann Powolnı helyszínrajza jelezve középen: *Situations Plan von den zu Edelényer Graf Franz Deseöffy geberigen Castel gebäuden*. Jelezve jobbra lent: *Erlau am 3<sup>ten</sup> Hornung 1821 Johann Powolnı Bau Meister*. MNL OL E156 UetC Fasc. 230. N° 7/V. Lásd FATSAR 2002. I. i. m. 70.*

<sup>14</sup> Az alaprajzi rendszerhez lásd FEKETE J. Csaba: A magyarországi barokk kastélyok reprezentatív térrendszerének megújítása 1750 és 1840 között. *Építés – Építészettudomány*, 34. 2006. 57–85: 61.

<sup>15</sup> HARIS-LÖVEI 1986. II. i. m. 3. dosszié, 5.; BÁNFI Gábor–OSGYÁNYI Vilmos: *Ede-lény. Stukkórestaurálás a díszterem kandallói fölött*. Reston, 2012. Kézirat. NG Adattár, Ad/1589-2012.; TÓTH 2012. i. m. 79–80.

<sup>16</sup> DÍVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927. 224; SZENTKIRÁLYI Zoltán: Az edelényi kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 208–211: 208; Joó 1968. i. m. 204; Joó 1973. i. m. 148, 160.

<sup>17</sup> DERCSENYI Dezső–ENTZ Géza–VOIT Pál: Műemlékvédelmünk újabb tudományos eredményeiről. *Ede-lényi kastély helyreállítása. Műemlékvédelem*, 9. 1965. 129–141: 139; VOIT Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1970. 49; SISA József–DORA WIEBENSON: *Magyarország építészetének története*. Budapest, Vince, 1998. 147. (KELÉNYI György); IGÁZ Rita: *A barokk Ma-gyarországon*. Budapest, Corvina, 2007. 66; Carlonéről lásd SZABÓ Erzsébet: Johannes Baptista Carlone. *Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 214–238.

<sup>18</sup> KELÉNYI György: *Kastélyok, kúriák, villák*. Budapest, Corvina, 1980. 111; *A művészet története Magyarországon*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Gondolat, 1983. 247–248, 286, 288, 535; GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, Corvina, 2001. 354, 402.

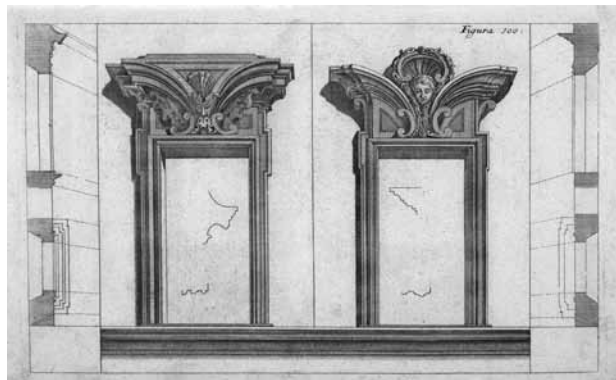
<sup>19</sup> SZENTKIRÁLYI 1968. i. m. 209–211.



zadi római érett barokk formavilágát követik. A szárnyak déli homlokzatain látható maszkos szemöldökök (3. kép) Andrea Pozzo (1642–1709) művében, a *Perspectiva pictorum et architectonum*ban is felfedezhetők (4. kép). Mindez arra is utal, hogy a kastély építészeti elemeit mintakönyvekből és építészeti traktátusokból is kölcsönözhatték.<sup>20</sup>

A rizalit *palazzo*-homlokzata azt a lehetőséget is felveti, hogy a hatás nem Csehországból, hanem Bécsből érkezett.<sup>21</sup> A típus képviselője Savoyai Jenő bécsi palotája, valamint a Daun–Kinsky-palota, Hildebrandt alkotása. Utóbbit gr. Wirich Philipp von Daun (1669–1741) tábornagy építtette, aki a spanyol örökösödési háborúban L’Huillier-vel együtt szolgált, 1713-tól pedig nápolyi alkirály volt.<sup>22</sup> Nyilvánvaló, hogy L’Huillier elképzeléseire a felettesei által építtetett bécsi paloták is hatottak.

A főhomlokzat szélein álló tornyok a rizalittal ellentétben viszont nem voltak idegen elemek. Voit Pál felhívta rá a figyelmet, hogy a torony a vár illúzióját kelti. Rámutatott, hogy több 18. századi kastélyunkat tornyokkal építették.<sup>23</sup> Mivel a tornyot a 18. században a védelmi szükségletek már egyáltalán nem indokolták, Mojzer Miklós úgy vélte, hogy alkalmazása a korábbi évszázadok várkastélyaira utalt. Az ősökre való hivatkozás „*allusio ad predecessores*” eszköze volt: megjelenítette a birtokos valóságos vagy fiktív jogfolytonosságát.<sup>24</sup> A középkori és reneszánsz várak kora barokk modernizálása során a védelmi jelleget meghagyták, amire a kismartoni kastély Esterházy Pál-féle (1635–1713) átépítése az egyik legjobb példa: a 17. századi átalakítás és barokkizálás során a vízesárkot meghagyták, valamint bástyákat is kialakítottak a középkori vár körül.<sup>25</sup> A tornyok a bástyákkal és a vízesárokkal a 16–17. századi, itáliai minták alapján emelt négyсарок-tornyos reneszánsz kastélyokat is felidéztek.<sup>26</sup> Koppány Tibor rámutatott, hogy az itáliai rene-



4. kép. Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectonum* / *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, II. Augsburg, Johann Friedrich Probst–Jeremias Wolff, 1709. Fig. 100

<sup>20</sup> Első kiadás: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectonum*. I–II. Roma, Johannes Jacobus Komarek, 1693–1698. A képek forrása: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectonum* / *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*. II. Augsburg, Johann Friedrich Probst–Jeremias Wolff, 1709. Fig. 100–105.

<sup>21</sup> A római palotatípus megjelenéséről Bécsben lásd Hellmut LORENZ: Barockarchitektur in Wien und im Umkreis der kaiserlichen Residenzstadt. In: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*. Hrsg. Karl GUTKAS. Salzburg–Wien, Residenz Verlag, 1985. 235–248; Hellmut LORENZ: Architektur. In: *Die Kunst des Barock in Österreich*. Hrsg. Günter BRUCHER. Salzburg–Wien, Residenz Verlag, 1995. 11–77: 42–46; a Kaunitz–Lichtenstein-palotáról lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. IV. Barock. Hrsg. Hellmut LORENZ. München–London–New York, Prestel, 1999. 251–252.

<sup>22</sup> Savoyai Jenő és Wirich Philipp von Daun palotáiról lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 253–254. Hildebrandt munkásságáról lásd még: Bruno GRIMSCHITZ: *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien, Herold, 1959.

<sup>23</sup> VOIT 1970. i. m. 49–50: az acsai Prónay-, a magyarbéli (Velký Biel, Szlovákia) Csáky-, a cseklézi (Bernolákovo, Szlovákia) és a tatai Esterházy-kastély stb.; *A művészet története Magyarországon* 1983. i. m. 247.

<sup>24</sup> MOJZER Miklós: *Torony, kupola, kolonnád*. Budapest, Akadémiai, 1971. 15, 17.

<sup>25</sup> *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 249–250.

<sup>26</sup> FEUERNE TÓTH Rózsa: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1977. 29; KOPPÁNY Tibor: A castellumtól a kastélyig. A magyarországi kastélyépítés kezdetei. In: *A castellumtól a kastélyig. Tanulmányok a magyarországi kastélyépítés történetéből*. Budapest, Históriaantik Könyvesház, 2006. 9–42: 30; KOPPÁNY Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről. In: *A castellumtól a kastélyig* 2006. i. m. 139–148: 143; a témához lásd még H. TAKÁCS Marianna: *Magyarországi udvarházak és kastélyok*. Budapest, Akadémiai, 1970; BALOGH Jolán: Olasz tervrajzok és hazai későrenaissance épületeink. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk*. Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai, 1975. 13–93. (Művészettörténeti tanulmányok); KOPPÁNY Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről. In: KOPPÁNY 2006. i. m. 139–148.

szánsz mellett a szabályos alaprajzú, négy sarokbástyás várkastélyok Közép-Európa középkori nemesi udvarházaiban, a *castellum*okban gyökereznek.<sup>27</sup> Az edelényi kastély kör alaprajzú tornyai így még régebbi épületeket idéznek. A körmendi Batthyány-kastély kör alaprajzú középkori tornyait a 17. századi és az 1730-as átépítéskor is megtartották.<sup>28</sup> Még a nagy hatalmú Savoyai Jenő is tartotta magát ahhoz a hagyományhoz, hogy 1732-ben Bécs közelében álló rezidenciális kastélyát, Schloß Hofot Hildebrandttal erődszerűen alakíttatta át, mint ahogy a 18. században a családi rezidenciák modernizálásakor az szokás volt.<sup>29</sup>

Schloß Hof és Edelény Kismartonhoz vagy Körmendhez hasonlóan rezidenciális kastély.<sup>30</sup> A fentiekkel szemben azonban mindkettő új szerzemény volt, ezért ősök hiányában csupán identitásképző eszköz, azaz „*allusio ad predecessores fictos*”, kitalált ősökre való hivatkozás lehetett. Edelényben mindezt a *piano nobile*n kialakított boltozás is megerősíti. Véleményem szerint ez a szerkezet a 16–17. század olyan boltozott enteriőrjeire utal, mint amilyen a sárvári vár vagy a grazi Eggenberg-kastély 17. századi díszterme.<sup>31</sup> Súlyos stukkódíszítésük formavilága az északi manierizmusban gyökerezik, amit a 17–18. század fordulóján váltott fel a római érett barokk architektúrája.<sup>32</sup> Szembetűnő, hogy a 18. század második évtizedében Edelényben ez a korábbi ízlésvilág köszön vissza. Nyilvánvaló tehát, hogy az idegen elemnek számító rizalit mellett a védelmi funkció betöltésére alkalmatlan kerítésfalakkal,<sup>33</sup> a tornyokkal és a stukkós boltozatokkal az edelényi kastély az ország építészeti hagyományára utalt, így az identitásképzés eszközévé vált.

Mindezek a vonások katonai jelleget is kölcsönöztek a kastélynak. A szárnyak déli homlokzatain lévő trófeákon túl a 18. században a díszterem kandallói feletti mezőket is trófeák díszítették, amelyek az építető foglalkozását és társadalmi státusát idézték. A forma és a funkció ezen összekapcsolása, a *decor* a 15–18. századi építészet egyik legfontosabb alapelve volt.<sup>34</sup> A Savoyai Jenőhöz és Wirich Philipp von Daunhoz hasonló magas rangú katonatisztek III. Károly-kori épületei a tulajdonos foglalkozásából adódóan markáns triumfális ikonográfiát hordoznak, elég csak a bécsi Alsó-Belvedere dísztermének kandallói feletti, vagy a Daun–Kinsky-palota homlokzatán látható trófeadíszekre utalni.<sup>35</sup> Ebbe a sorba illeszthető be L’Huillier edelényi kastélya is, amelynek triumfális jellege eredeti északi bejáratán is érzékelhető.

Az eredeti főbejáratnak nem volt déli gyalogos átjárója, a szimmetrikus elrendezés érdekében mégis vakajtóként imitálták az északi gyalogos bejáratot. A kompozíció így diadalkapura emlékeztet. A kváderezett féloszlopok önmagukban is katonai jelentést hordoztak, amit a feltehetően toszkán oszloprend is megerősített. Ókori hagyomány alapján a reneszánsztól kezdve

<sup>27</sup> KOPPÁNY 2006. i. m. 11, 13–14, 23–31.

<sup>28</sup> KOPPÁNY Tibor: Adalékok Donato Felice de Allio (1677–1761) császári és királyi építész magyarországi működéséhez. In KOPPÁNY 2006. i. m. 209–217: 209 skk.

<sup>29</sup> Prinz Eugen und das barocke Österreich 1985. i. m. 240–241, 290.

<sup>30</sup> Ulrich SCHÜTTE: Die Lehre von den Gebäudetypen. In: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Hrsg. Ulrich SCHÜTTE. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1984. 156–261: 251–259.

<sup>31</sup> A sárvári várhoz lásd GALAVICS Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1986; az Eggenberg-kastélyhoz lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 247–248.

<sup>32</sup> *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 219 skk. és a katalógustételek: 239 skk.

<sup>33</sup> Az erődépités fejlődéséről lásd WINKLER Gusztáv: *Reneszánsz erődépitészet Magyarországon. Mérnöki szemmel*. Budapest, Tinta, 2004. 92 skk.

<sup>34</sup> Rudolf WITTKOWER: *Architectural principles in the age of Humanism*. London, A. Tiranti, 1962. 30. (Magyarul: *Uő: A humanizmus korának építészeti elvei*. Budapest, Gondolat, 1986); *Architekt und Ingenieur* 1984. i. m. 160.

<sup>35</sup> Savoyai Jenő építkezéseihez lásd még: Wilhelm Georg Rizzi: Prinz Eugen und seine Bauwerke. In: *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1985. i. m. 281–292; a Daun–Kinsky-palotához lásd még: SZENTKIRÁLYI 1986. i. m. 183.

az oszloprendekhez ikonográfiai jelentéstartalmakat rendeltek.<sup>36</sup> A kapun a látogató a *virtust*, a férfiaságot és a *fortitudót*, az erőt kifejező toszkán renddel találkozott. Mindezt a rusztikázás csak kidomborította.<sup>37</sup> Hasonló kapuzatok a katonai és triumfális ikonográfiát kifejező épületeken széles körben elterjedtek.<sup>38</sup> A példákat hosszan lehet sorolni: a bécsi Hofburg 1552-ben emelt Schweizertorja, a sárvári Nádasdy-vár 16. századi kapuja, vagy a fraknói (ma Forchtenstein, Ausztria) Esterházy-vár 17. századi kapuja. A komáromi (ma Komárno, Szlovákia) Újvár kötőgátjában 1663 és 1673 között építették a kora barokk Lipót-kaput.<sup>39</sup> Ez háromnyílású diadalkapu, de a bal oldali átjáró helyén a régi edelényi kapuhoz hasonlóan vakajtó található. L'Huillier és építészete tehát a 16–17. századi vár- és erődkapuk közül számos példából válogathatott. A kortárs építészetből is vehettek példákat: 1715–1738-ban érett barokk formákkal a gyulafehérvári (ma Alba Iulia, Románia) vár Alsó Károly-kapuját és Felső Károly-kapuját diadalívszerűen és kváderezve alakították ki, a Felső Károly-kapun pedig a trófeadíszek is megjelennek.<sup>40</sup>

Az edelényi kastély több melléképületét L'Huillier özvegye és veje, a szintén katona Forgách Ferenc (1689/1691–1764) gróf építtette.<sup>41</sup> L'Huillier 1728-as halála felveti a kérdést, hogy a főépület melyik része fűződik özvegye és veje nevéhez. Az építési feliratból és a díszterem kandallójának Forgách-címeréből arra következtethetünk, hogy a belsőt már L'Huillier felesége és veje fejezte be. Azonban nyilvánvaló, hogy a triumfális ikonográfia Forgách Ferenc önreprezentációjának is megfelelt.

Ezt a katonai, triumfális ikonográfiát egészíti ki a díszterem pilasztereinek maszkokkal való díszítése (5. kép). A kaplonyi (ma Căpleni, Románia) ferences templom kriptájában, a Károlyi család temetkezési helyén gr. Károlyi Sándor (1669–1743) kuruc, majd császári-királyi tábornagynak, és fiának, gr. Károlyi Ferenc (1705–1758) lovassági tábornoknak, Forgách Ferenc katonatársának a koporsóin hasonló, csak sisakkal kiegészített maszkok láthatók (6. kép).<sup>42</sup> A kaplonyi maszkok



5. kép. A díszterem egyik pilaszterének díszítése. A szerző felvétele

<sup>36</sup> Erik FORSSMANN: *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16–18. Jahrhunderts*. Uppsala, 1961 (Acta Universitatis Stockholmiensis). 22 skk.

<sup>37</sup> Rusztikus kapuzatokat a bolognai születésű manierista építész, Sebastiano Serlio (1475–1554) közölt a 16. században: Sebastiano SERLIO: *Tutte l'opere d'architettura. Libro extraordinario*. Lyon, 1551; lásd még 34. jegyzet.

<sup>38</sup> A manierista és kora barokk kapuzatokról lásd MIKÓ Árpád: *Gótika és barokk között. A reneszánsz művészet problémái a kora újkori Magyarországon*. In: *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. 22–35: 31–32.

<sup>39</sup> Az elnevezésről lásd BAUKO János: *A komáromi erődrendszer helynevei. Nyelvtani Értesítő*. 28. 2006. 149–153: 150.

<sup>40</sup> MATSCHE 1981. i. m. 308.

<sup>41</sup> MNL OL Dessewffy-levéltár, P86 51. csomó, Fasc. H. 3. pp. 132–153: 135, 138, 139, 141–143, 149, 151, 152. Lásd még: FATSAR 2002. I. i. m. 5–6.

<sup>42</sup> A kaplonyi templom és krypta történetéhez lásd TEMPFLI Imre: *A kaplonyi monostor-templom*. Satu Mare, Szent-Györgyi Albert Társaság, 2002. 28; BARA Júlia: *“Regnavit Alexander et mortuus est”. The Funeral Ceremony of Sándor Károlyi in 1744 and its Art Historical Aspects*. In: *Hungary in Context. Studies on Art and Architecture*. Ed. Anna TÜSKÉS–MIKLÓS SZÉKELY–ÁRON TÓTH. Budapest, CentrArt, 2013. 79–99.

tulajdonképpen halálfejek, és előzményeik, illetve párhuzamaik a bécsi Kapucinus-kriptában mutathatók ki.<sup>43</sup> A halálfej középkori előzményekre visszamenően a 17–18. században a *vanitas*-nak, a földi dolgok mulandóságának szimbóluma volt. Ennek gondolata a Szentírásból származik: „*vanitas vanitatum, et omnia vanitas*.”<sup>44</sup>

Természetesen fel kell tenni a kérdést, hogy az Edelényben lévő maszkok nem inkább a legyőzött ellenségre utalnak-e.<sup>45</sup> A triumfális ikonográfiába jobban beleillenek, mint a *vanitas*-ikonográfiához köthető halálfejek, ráadásul formájuk bár emlékeztet az összeaszott halotakra, mégsem mondható teljes bizonyossággal halálfejszerűnek. Amennyiben azonban legyőzött ellenségről van szó, a halál akkor is megjelenik az edelényi díszteremben: az ellenség pusztulása bár más szemszögből, mégis a mulandóságot idézi.

Az edelényi kastély építtetője felhasználta a külföldi francia, itáliai és közép-európai mintákat. Meg kívánt felelni a legkorszerűbb reprezentációs elvárásoknak és a helyi hagyományoknak. Az épület tehát heterogén, mintegy „eklektikus”. Arról tanúskodik, hogy tulajdonosa mekkora energiával próbált gyökeret eresztetni választott hazájában, és milyen módon próbálta meg kifejezni a nemesi nemzetben elfoglalt státusát. De az éles szemű látogató számára ott a figyelmeztetés, akár a legyőzött ellenségre, akár a földi dolgok hiábavalóságára való utalás látható a díszterem pilaszterein: mindez csupán „*vanitas vanitatum, et omnia vanitas*”.



6. kép. Gr. Károlyi Sándor szarkofágjának egyik lába. Kaplony (Căpleni, Románia), Károlyi-kripta. A szerző felvétele

<sup>43</sup> Magdalena HAWLIK-VAN DE WATER: *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*. Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1993. 134, 139, 154.

<sup>44</sup> Jan BIALOSTOCKI: Művészet és Vanitas. In: *Régi és új a művészettörténetben*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Corvina, 1982 (Művészet és elmélet). 206–238; „*Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes: vanitas vanitatum, et omnia vanitas*” (Eccl 1,2); „Hiábavalóság, csak hiábavalóság, ezt mondja a prédikátor, hiábavalóság, csupa hiábavalóság. Minden hiábavalóság!” (Préd 1,2)

<sup>45</sup> A lehetőségre Győr Attila hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.



Szerdahelyi Márk

## Josef Thalherr ismeretlen terve a madarasi templomhoz

### *A madarasi templom építéstörténetének vázlatos áttekintése, különös figyelemmel a Thalherr-tervre*

A jelen írás nem foglalkozhat részletekbe menően a madarasi templom építéstörténetével, noha a gazdag levéltári anyag erre bőven biztosítana lehetőséget. Sokkal inkább kíván fókuszálni az 1780-as évektől a 19. század elejéig a magyar „állami”, vagy „hivatalos” építészetben nagy szerepet betöltő Josef Thalherr (1737–1807) jeles kamarai építész két, mindeddig nem publikált és minden bizonnyal nem is ismert terve közül<sup>1</sup> a Bács-Kiskun megyei Madaras község számára készített templom tervrajzára. Erre már csak azért is szükség van, mert mesterünk e területet felölelő munkássága – a fennmaradt tervek alapján – kevésbé ismert, következésképp e téren (is) kiegészítésekre szoruló *oeuvre*-jének értékes darabját képviseli.

Madaras a török harcokat követően – mint a legtöbb déli megyénk – csak a 18. század második felében kezdett ismét benépesedni. Kegyurai, a borsódi és katymári Latinovics család tagjai az 1787-es betelepítést követően templomról is gondoskodtak a hívek számára. Latinovics János jóvoltából így készült el még ugyanazon év folyamán az a vert földből készült, „egy jó közönséges ház” alapterületű, torony nélküli (fa haranglábas) templomépület,<sup>2</sup> melyet Nagyboldogasszony tiszteletére benedikáltak,<sup>3</sup> ingóságait pedig 1790-ben – amikor állandó plébánost is kapott a falu<sup>4</sup> – Kalocsáról küldték meg.<sup>5</sup> Nyilván a település lélekszámának és anyagi javai gyarapodásának köszönhetően 1795-ben egy új, a korábbiánál nagyobb, díszesebb és tartósabb anyagokból felépített templom, illetve plébánia terveit nyújtják be. Bécs – amely a vallásalapból (*fundus religionarius* – egyházi alap a felosztatott szerzetesrendek vagyonával) való finanszírozás miatt időközben bekapcsolódott – az 1796 januárjában kelt válaszlevélben „különböző hibák miatt” ezeket kivitelezhetetlennek tartja, egyúttal elfogadott terveket és költségtervezetet küld

<sup>1</sup> A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában (MNL OL) fellelhető terveinek lajstromát és felvételeit Schoen Arnold gyűjtötte össze és adta az Építészeti Múzeumnak (ÉM) 1969-ben: Thalherr építész család MOL-ban őrzött terveinek fényképei. Ltsz.: 69.011.1-223, 69.379–69.601. Gy. sz.: 1969/92. (a továbbiakban ÉM Schoen, mely után a római szám a dobozt, az arab szám pedig a kép számát jelzi). Megjegyzendő, hogy szélesebb gyűjtésről van szó, mivel a más gyűjteményekben talált terveket szintén ide helyezte, illetve számos, nem (vagy nem ismert módon) a családhoz kapcsolódó építész terve is szerepel itt.

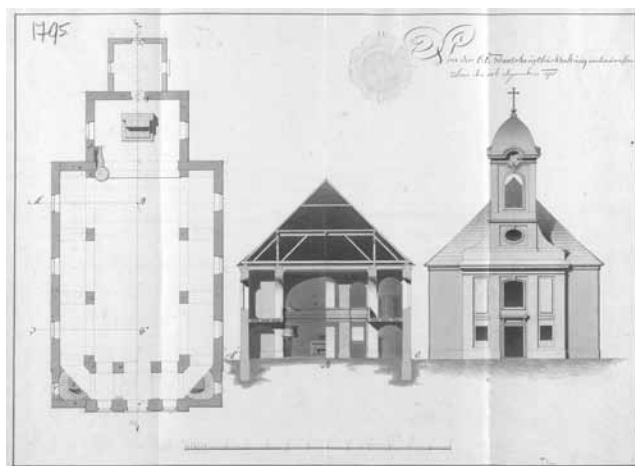
<sup>2</sup> Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár (KFL), I. 1. b. Feudális kori iratok a., vizitációk (kánoni), Madaras 1791, 10. Ugyanitt olvasható, hogy a templomnak két harangja volt, melyeket Bácsalmáson szentelt fel Kollonich László kalocsai érsek 1791. július 2-án.

<sup>3</sup> Ezzel szemben a település és terület neves kutatója, Kőszegi Mihály úgy tudja, hogy az első templom 1789-ben épült és Szent Pálnak volt szentelve, a jegyzetben azonban 1787-es iratra hivatkozik. Kőszegi Mihály: Adatok és okmányok Madaras történetéhez (1526–1856). *Bács-Kiskun megye múltjából*, 14. 1998. 197.

<sup>4</sup> Nagy Imre 1790–1792 között volt a templom plébánosa. LAKATOS Andor (szerk.): *A Kalocsa-Bácsi Egyházmegye történeti sematizmusa 1777–1923*. Kalocsa, Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár, 2002. 236. Kőszegi fenti cikkében azonban azt írja, hogy Nagy 1789 tavaszától szolgált Madarason plébánosként (Kőszegi 1998. i. m. 197–198. 158. j.).

<sup>5</sup> MNL OL P448/6, 1790/45–48. Itt olvasható a részletes leltár (ezek minden bizonnyal a felosztatott rendházakból származtak).

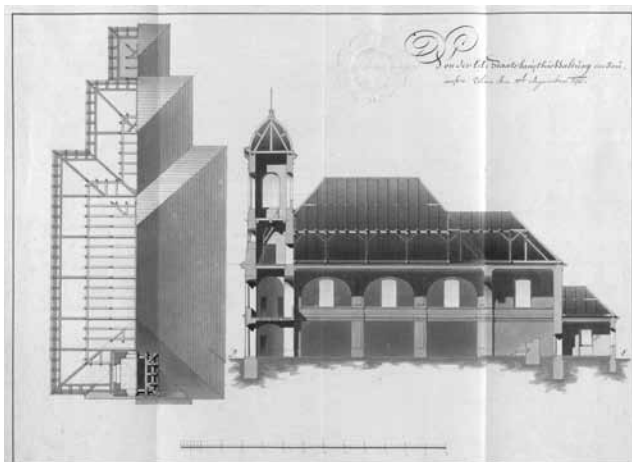




1. kép. A madarasi templom terve  
(alaprajz, keresztmetszet, homlokzat), 1795

- I. a templom tervei (homlokzat, alaprajz, keresztmetszet – 1. kép)<sup>8</sup>
- II. a templom tervei (hosszmetszet, tetőszerkezet – 2. kép)<sup>9</sup>
- III. a templomépítés munka-előirányzata (Vorausmass az I+II mellékletek alapján)<sup>10</sup>
- IV. a templom költségtervezete (Kostenüberschlag az I+II, illetve a III. melléklet alapján)<sup>11</sup>
- V. a plébánia tervei (alaprajz, keresztmetszet, tetőszerkezet – 3. kép)<sup>12</sup>
- VI. a plébániaépület munka-előirányzata (az V. melléklet alapján)<sup>13</sup>
- VII. a plébánia költségtervezete (V+VI mellékletek alapján)<sup>14</sup>

A IV. és a VII. alapján a templom, illetve a plébánia összköltsége 9568 forint 17 krajcár, tehát pontosan annyi, amennyi a fenti levélben foglaltatik. Az építkezés azonban nem indult meg, aminek egyik oka a megküldött templomterv fantáziátlan és sablonos jellege lehetett: nem kizárt – tekintve, hogy az újból benépesedő déli megyék templomépítkezései ekkoriban robbanásszerűen megindultak –, hogy típus-tervről,<sup>15</sup> vagy annak egy variánsáról lehetett szó.



2. kép. A madarasi templom terve  
(tetőszerkezet, hosszmetset), 1795

hét melléklettel,<sup>6</sup> mely folyamatok „házon belül” való elintézése nem volt szokatlan akkoriban.<sup>7</sup> Ebben közlik, hogy a vallásalap legfeljebb 8568 forint 17 krajcárral járul az építkezéshez, amit a kegyúr 1000 forinttal egészít ki, így jön ki az összköltség, mely 9568 forint 17 krajcárra rúg. A legfőbb irányítást a földesúrra bízák, aki az építendő templom és plébánia karbantartását magára vállalta, illetve jelezte, hogy ez utóbbihoz telket is biztosít. Az 1795. december 10-én Bécsben kelt és a „k. k. Staudshauptbuchhaltung im Bauwesen” (vagyis nem a hazai kamara, a K. H. Landes Bau Direction) által szignált és pecsételt mellékletek az alábbiak:

<sup>6</sup> MNL OL P448/7, 1796/50. A fordításért Borossay Katalinnak tartozom köszönettel.

<sup>7</sup> Cs. DOBROVITS Dorottya: *Építkezés a 18. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1983. (Művészettörténeti Füzetek, 15.) 18.

<sup>8</sup> MNL OL P448/6, 1795/1r.

<sup>9</sup> MNL OL P448/6, 1795/2r.

<sup>10</sup> MNL OL P448/6, 1795/56–63.

<sup>11</sup> MNL OL P448/6, 1795/45–50. Az összköltség 8094 forint 20 ½ krajcár.

<sup>12</sup> MNL OL P448/6, 1795/3r.

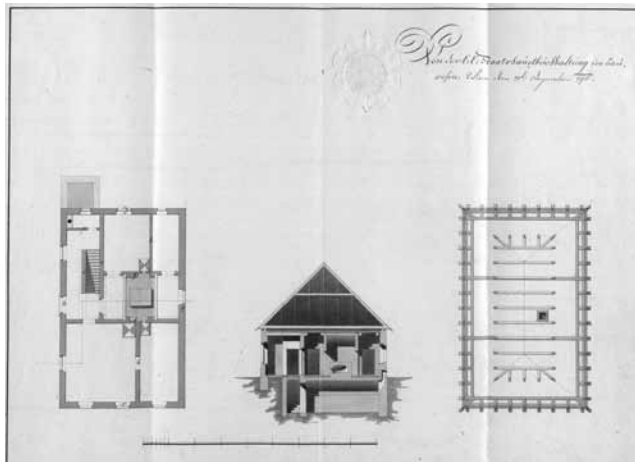
<sup>13</sup> MNL OL P448/6, 1795/51–55.

<sup>14</sup> MNL OL P448/6, 1795/64–67. Az összköltség 1473 forint és 56 ½ krajcár.

<sup>15</sup> KELÉNYI György: Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén. In: *Művészet és felvilágosodás*. Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 129, 136.

A fentiek vezethettek új tervek és egyszersmind új költségtervezet készítéséhez. A feladat a kor-  
szak neves és sokat foglalkoztatott művésze, Josef Thalherr<sup>16</sup> kamarai építész íróasztalára került.

Thalherr nevéhez – aki az Országos Építészeti Igazgatóság első építésze volt, 20 évig a legfontosabb ide kapcsolódó építkezéseket tervezte, illetve engedélyezte – meglehetősen kevés templomépület fűződik, pontosabban viszonylag kevés ide vonatkozó tervét ismerjük. Munkásságának zömét inkább középületek, kisebb részt magánépületek, illetve átépítési tervek jelentik (ez utóbbiak közül a közhivatalok Pozsonyból Pestre költöztetésével kapcsolatos átalakítások, illetve a szerzetesrendek tulajdonában lévő, majd azok zömének feloszlata után megüresedett épületekkel összefüggő átépítéseit kell külön kiemelni). Thalherr a fenti tervek kezdetése után fél évvel, 1796. május 21-én kelt levelében küldi el a templom,<sup>17</sup> valamint a plébánia<sup>18</sup> költségtervezetét, továbbá külön költségvetést készít a torony rézborításáról olcsóbb és drágább variánsokkal.<sup>19</sup> Az összköltség 14 100 forint 52 ¼ krajcár (az olcsóbb toronysisakborítással 13 969 forint 50 ¼ krajcár). A kalkulációk mellékleteként természetesen megküldi a templom<sup>20</sup> (4. kép) és a plébánia<sup>21</sup> (5. kép) tervrajzait is. Ezek az akkor már megszokott kamarai séma szerinti alaprajz-homlokzat-metszet<sup>22</sup> mellett a század második felében egyre több terven megfigyelhető tetőszerkezeti ábrázolás is helyet kap (a plébánia tervrajzán – akár csak a korábbi terven – nem szerepel homlokzati kép).



3. kép. A madarasi plébánia terve, 1795

A főhomlokzat leghangsúlyosabb eleme a két-két ión pilaszter tetején elhelyezkedő timpanon, illetve a fölötte álló középtorony. Az előbbi alatt sajátos főpárkány húzódik végig, melynek geiszonja – ami egyben a timpanon alsó eleme – végigfut, de alatta az architrávot és a frízt megszakítja egy sima felület, melyen tábla látható. A pilaszterpárok között nyílik az egyenes záródású bejárat, fölötte szegmensíves, karzatot megvilágító, köténydíszes ablak található, a tornyot pedig félköríves záródású ablak töri át. A homlokzat egyetlen díszítőeleme a timpanon mögötti attikafal két végén elhelyezkedő, egy-egy dekoratív kőmecsés (mely funkciójában azonos, de megjelenésében különbözik az 1770-es évektől igen általánossá vált vázadíszről). A csehsüveg-boltozatos, egyhajós templomtérben északnyugaton a keresztelőkút, délnyugaton a karzatra, illetve a toronyba vezető csigalépcső található, míg a három mellékoltár a hajó középső részének északi és déli falához, illetve a diadalív déli pilléréhez kapcsolódik. Ez utóbbi északi pillérében lépcső vezet a kegyúri karzatba, mely az egyenes záródású szentély északi oldalához csatlakozó sekrestye fő-

<sup>16</sup> Személyére és munkásságára vonatkozóan lásd KELÉNYI György: Joseph Thalherr ismeretlen budai tervei. In: *Maradandóság és változás*. Szerk. BODNÁR Szilvia. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 219–226; SISA József: Az óbudai selyemgombolyító. *Építés – Építészettudomány*, 17. 3–4. 1985. 381–396; NEMES Márta: 250 éve született Thalherr József kamarai építész. *Műemlékvédelem*, 21. 1. 1987. 31–43.

<sup>17</sup> MNL OL P448/7, 1796/56–60. A templom építésének összköltsége 11 706 forint 28 ¼ krajcár.

<sup>18</sup> MNL OL P448/7, 1796/52–54. A plébániaépület összköltsége 1830 forint 33 ¾ krajcár.

<sup>19</sup> MNL OL P448/7, 1796/55. Az összköltség 563 forint 50 ¼ krajcár, illetve az olcsóbb verzió szerint 432 forint 51 ¼ krajcár.

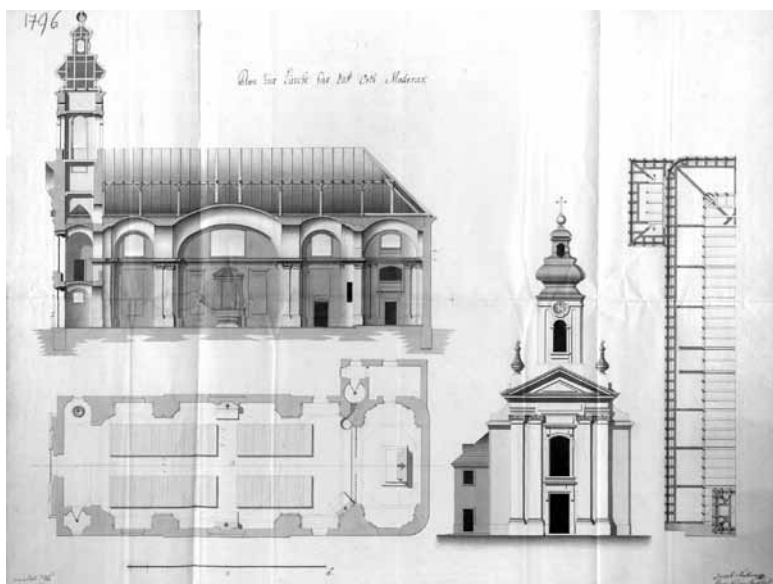
<sup>20</sup> MNL OL P448/7, 1796/61.

<sup>21</sup> MNL OL P448/7, 1796/62.

<sup>22</sup> Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 20.

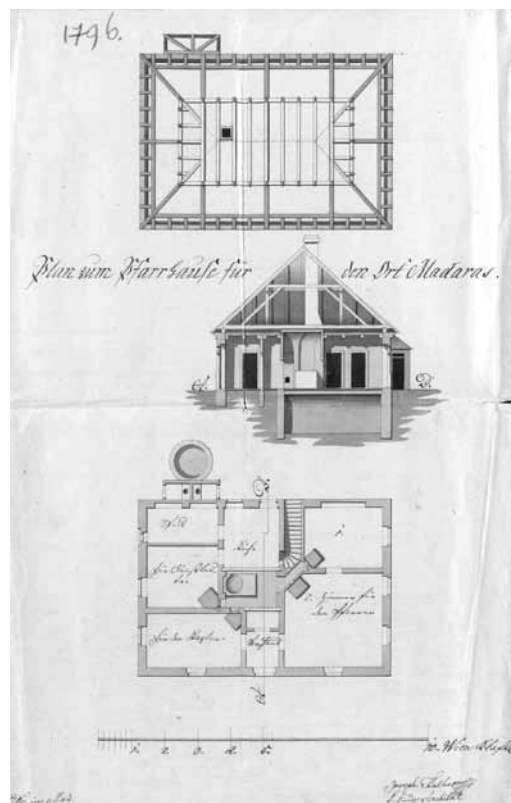
lött helyezkedik el. Az egyszerű belső ion pilaszterek tagolják, a falfelületeket faltükrökben táblák díszítik. A hosszmetseten megemlíthető a mellékoltár képe, mely valószínűleg inkább csak egy általános „szimbolikus” ábrázolás, hiszen egyfelől Thalherr templomtervein többször alkalmazta ezt a típust, másfelől ezen ingóságok árát ajánlata nem tartalmazza, azokat rendszerint később, külön megbízás keretén belül rendelték meg (akár tőle is).<sup>23</sup> Annyi megállapítható,

hogy Thalherr terve alapvetően követi az ekkoriban épült vidéki templomok általános sémáját (keresztahajó nélküli, egységes, általában csehboltozatos, téglány alakú tér, középtornyos homlokzat, bejárat fölötti nagy ablak, szélső szakszok nyílászáró nélküliek stb.).<sup>24</sup> Alapvető különbséget elsősorban a század vége felé egyre elterjedtebb egyenes záródású szentély-



4. kép. Josef Thalherr: A madarasi templom terve, 1796

rész, az ekkor már szinte „archaizáló”, az 1780-as évekből mind gyakoribb egyszerűbb forma helyett alkalmazott díszesebb-barokkosabb hagymasisak,<sup>25</sup> illetve a homlokzati hangsúlyos timpanon és a fejezettel ellátott pilaszterek jelentik. Az összhatás kitűnő példája a klasszicizmusba áthajló, igényes késő barokk templomhomlokzatoknak, melyeknek Thalherr – a jelen és a fennmaradt tervei alapján – kiváló képviselője volt. Jóllehet rajza nem nevezhető sablonosnak vagy típustervnek, de kerül minden egyéni ízt, merész ötletet, melyeket hazánkban a tárgyalt időszakban egy „hivatalos” stílust képviselő kamarai építésztlől – különösen falusi templom esetében – nem is lehet elvárni, hiszen az egyes épülettípusok meglehetősen uniformizáltak voltak azzal együtt, hogy a mester amúgy is a díszítetlen, világos, letisztult formavilághoz ragaszkodott.<sup>26</sup>



5. kép. Josef Thalherr: A madarasi plébánia terve, 1796

<sup>23</sup> KELÉNYI 1978. i. m. 152.

<sup>24</sup> Uo. 138.

<sup>25</sup> Uo. 131.

<sup>26</sup> KELÉNYI 2004. i. m. 224, 226.

Bár a jelen írás nem vállalkozhat analógiák bemutatására, a homlokzat tekintetében egy közeli példát mégis meg kell említeni. 1793-as keltezésű az a K. H. Landes Bau Direction által szignált tervrajz, mely az ebben a formában fel nem épült szekszárdi templomhoz készült.<sup>27</sup> Ennek mesterét nem ismerjük ugyan – valószínűleg az Igazgatóság egyik beosztott tervezője lehetett –, mivel azonban Thalherr munkái a szervezet építészeire nagyban hatottak,<sup>28</sup> így nem zárható ki, hogy ennek előképe egy korábbi terve, s a mester vagy ehhez, vagy a fenti szekszárdihoz nyúlt vissza a madarasi templom tervezésekor. Akárhogy történt is, a két homlokzat arányrendszere, az uralkodó timpanon a hangsúlyos ión fejezetű pilaszterpárokkal, az azonos szinten található ablaktípusok – annak ellenére, hogy mind-mind általánosan elterjedt komponensei ezen időszak templomépítészetének – közeli rokonságot sejtetnek.

A megvalósult templom végül is nem Thalherr tervei szerint épült meg. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy a borsos ár alapvetően befolyásolta az építész terveinek sorsát, hiszen a tervezett templom a korábbihoz képest mintegy 4500 forinttal volt drágább, ami – figyelembe véve, hogy ekkoriban egy falusi templom átlagköltsége nagyjából 4000 és 9000 forint között ingadozott<sup>29</sup> – mindenképpen óriási ártöbblet. Mint szó volt róla, a templomhoz a vallásalap legfeljebb 8568 forint 17 krajcárral járul hozzá, a Thalherr-tervek megvalósulása esetén azonban önköltség a korábbi 1000 forinthez képest annak több mint négyszerese lett volna, így érthető, ha Latinovics János új, a korábbinál gazdaságosabban megvalósítható terveket készíttetett.

Érdemes végül még röviden megemlékezni a megépült templomról is (6. kép). Annál is inkább szükséges ez, mert ennek mestere a mai napig ismeretlen, ráadásul az idevonatkozó tervek sincsenek meg, és sem a jóval később írt *Historia domus*, sem a *Canonica visitatiók* dokumentumai<sup>30</sup> nem túl beszédesek az építéssel kapcsolatban. Ez utóbbiakból ide vonatkozólag csak annyit tudunk, hogy a kriptá nélküli templomot 1799-ben a Vallásalap támogatásával építették és Körmendi István<sup>31</sup> akkori madarasi plébános benedikálta, ám ennek pontos éve nem ismert. Szerencsére azonban az építkezéssel összefüggő elszámolások jelentős része fennmaradt, melyekből nemcsak a közreműködő mesterek neveit ismerjük, hanem következtethetünk a tervező kilétére is.



6. kép. A madarasi templom főhomlokzata.  
Fotó: Szerdahelyi Márk

<sup>27</sup> ÉM Schoen, IV/188. (MNL OL Htt, Térképtár Div. 8. No. 149: 1. fol. 107.)

<sup>28</sup> KELÉNYI 1978. i. m. 156.

<sup>29</sup> Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 51.

<sup>30</sup> KFL, I. 1. b. Feudális kori iratok a., vizitációk (kánoni), Madaras 1803–1829.

<sup>31</sup> LAKATOS 2002. i. m. 236. Körmendi István 1793–1802 között volt a templom plébánosa.



Thalherr tervrajzai tehát 1796. májusiak, de az új „matrass”-i templommal kapcsolatos költségtervek csak bő másfél évvel később, 1797. december 11-én keltek (az első előleget [Drangeld] már két héttel később ki is fizették az ácsnak).<sup>32</sup> A köztes időről nem sokat tudunk, de az építkezés közeledtét jelzi, hogy 1797. április 24-én Caspar Frickerth téglakészítő mester 318 000 tégláért 954 forintot vesz át id. Latinovics Józseftől (Latinovics János öccsétől).<sup>33</sup> A fent említett, Baján, 1797. december 11-én kelt papírok az alábbiakra vonatkoznak: ácsmunkák<sup>34</sup> – melyet kiemelten kezelnek<sup>35</sup> –, valamint az építés munka-előirányzata és költségtervezete,<sup>36</sup> melyek összesen 7919 forint 50 ¼ krajcárra rúgnak, vagyis a korábbiakhoz képest ez a legolcsóbb ajánlat.<sup>37</sup> Az aláíró mesterek: Michael Gallowetzki lakatos, Leopold Pfeysteler (Pfeyfeler) asztalos, Jacob Schmiedhammer ács, Josef Bock üveges, valamint Josef Pischoff építőmester (kőművesmester).<sup>38</sup> Pischoff (Pischof) személyéről vajmi keveset tudni, így az alapvető lexikonok sem emlékeznek meg róla, a hazai kutatás számára pedig szinte ismeretlen a név. Annyi bizonyosnak tűnik, hogy bajai helyi építőmester volt, aki a 18. század második felében a Grassalkovich családnak dolgozott (az egykori Grassalkovich-levéltárban fellelhető terveit mint bajai urasági építőmester szignálta).<sup>39</sup> Már ebből kiindulva sem lenne alaptalan a gyanú, hogy a mai madarasi templom Pischoff tervei alapján épült, ám ezt az elképzelést két forrás is alátámasztja. Az egyik a fent említett ácsmunkákkal kapcsolatos költségvetés, melyben az épületet mint Pischoff (terv)rajzai alapján építendő templomot említi („Lauth Rieß das H. Mauer Meister Pischoff”), míg a másik egy általa (bajai építőmesterként) szignált 1783-as templom típusterve,<sup>40</sup> melynek különösen homlokzati kialakítása igen hasonlatos a madarasihoz, és nagyon valószínű, hogy ennek egy variánsa épült végül fel. Az építész további működését homály fedi, így még azt sem tudjuk, hogy a tíz évvel később, 1809-re felépült<sup>41</sup> plébániaépülethez kapcsolódik-e valamilyen

<sup>32</sup> MNL OL P448/7, 1797/168.

<sup>33</sup> MNL OL P448/7, 1797/182v.

<sup>34</sup> MNL OL P448/7, 1797/133–135. Ennek összköltsége 1507 forint 31 krajcár.

<sup>35</sup> Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 83–85.

<sup>36</sup> MNL OL P448/7, 1797/137–142. Ennek fejlécében a „794 den 4te Xber” dátum szerepel, összköltsége 6412 forint 19 ¼ krajcár.

<sup>37</sup> 174 forint 29 ¾ krajcárral kerül kevesebbe az elsőként ismertetett tervnél, illetve 4349 forint 43 ¼ krajcárral (a költségkímélőbb toronyborítással 4219 forint 29 ¼ krajcárral) olcsóbb, mint Thalherr terve (természetesen mindkét esetben csak a templomra vonatkozóan).

<sup>38</sup> A jelen keretek között nincs mód a két mesterség részletesebb összehasonlítására, így csak annyit említünk, hogy a 18. században – s annak különösen a második felében, illetve még a 19. század elején is – úgy tűnik, elmosódnak a „Mauer Meister” és a „Baumeister” közötti határok, és sok esetben mintegy egymás szinonimái lesznek. Számos példát lehetne említeni arra vonatkozóan, hogy már elismert építészek mint „Mauer Meister” írnak alá (pl. Jung József), de előfordul, hogy levelezésben vagy újságcikkben ekképp nevezik meg őket. Áruklodó, hogy az 1803-as pesti címjegyzék („Adressbuch”) az építészeket – így Pollackot is – a „Mauer Meister” címszó alá rendezi. A kérdés bonyolultságát Cs. Dobrovits Dorottya is érinti, aki a 18. század második felében működő Pauly Mihályt kőművesmesternek és építőmesternek egyaránt nevezi, s megemlíti, hogy templomokat, lakó- és gazdasági épületeket, villákat tervezett, illetve alakított át, valamint azokat kiviteltette is, és emellett oltárok tervezését is vállalta (Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 79–81). Látható tehát, hogy a kőművesmesterek szerepköre ebben a korban jóval túlnyúlik annak későbbi jelentésén, és sok esetben vezető építész feladatokkal ruházta fel őket (uo. 90). A két megnevezés keveredése egyébként már a 18. század első felében elkezdődött (az 1687 körül született Johann Entzenhoffert pl. 1737-ig mindkét megnevezéssel említik – ARANY Erzsébet: A Koháry család felsőmagyarországi uradalmi építkezéseiről, különös tekintettel a hontszentantali Koháry-Coburg kastély 18. századi építéstörténetére. In: *Ars perennis*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2010. 100–101).

<sup>39</sup> MOJZER Miklós: Kaposy János jegyzetei az egykori Grassalkovich Levéltár elpusztult tervtáráról. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 3–4. 1988. 251, 253.

<sup>40</sup> ÉM Schoen, II/106. (MNL OL Kamara, Aedificalia seu Aedilia fasc. 1652. Aedile 1784–14–431. fol. 707.)

<sup>41</sup> KFL, I. 1. b. Feudális kori iratok a, vizitációk (kánoni), Madaras 1810, 23.



módon. Ez egyelőre nem kizárt, mivel Pischhoff még 1812-ben is a család szolgálatában állt.<sup>42</sup> A templom építésével kapcsolatos ügyes-bajos levelezések, (közelebbi meghatározás nélküli) kifizetések szépen végigvonulnak az 1798–1799-es éveken,<sup>43</sup> itt érdekességként annyi említendő, hogy bár a források az 1799-es dátumot jelölik meg, nem biztos, hogy ez a templom végleges befejezésének éve is, s még kevésbé annak felszenteléséé. Ez év augusztus 17-én a templom számára ugyanis 193 500 téglakiégetését vállalta a már említett téglásmester,<sup>44</sup> amely hatalmas mennyiség, nem valószínű, hogy a tél beállta előtti néhány hónap elégséges időt biztosított ezek felhasználására úgy, hogy közben új kemence építésére is szükség volt (nyersanyaghiányból származó késedelemről egyébként nincs tudomásunk).<sup>45</sup> Hogy ez így volt-e vagy sem, azt nem tudjuk, mert – mint már szó volt róla – a benedikálás pontos ideje is elég hamar a feledés homályába veszett.<sup>46</sup> A templom a 19. századot nagyjából átalakítások nélkül vészelte át; 1903-ban mellékhajókkal,<sup>47</sup> 1937-ben pedig Mácsay László kalocsai építész tervei szerint a szentély irányából – az egykori Latinovics-kripta<sup>48</sup> elbontásával – oratóriumokkal, keresztelőkápolnával és raktárral bővítették.<sup>49</sup>

Az itt tárgyalt templom genezisének rövid története jól mutatja, hogyan igyekszik egy 18. század végén építkező földesúr igényesen, ám mégis „feszés” pénzügyi korlátok közé szorítva templomépületet emeltetni. Az 1795-ös tervváltozat elvettetésének okait nem ismerjük ugyan, ám nem állhat távol az igazságtól, ha úgy gondoljuk, hogy mellőzése összefüggésben lehet a sablonosságot és túlzott egyszerűséget kerülő, ugyanakkor a visszafogott reprezentációt is szem előtt tartó, anyagilag mégis racionális szemlélettel. Bár Thalherr tervei valószínűleg ez utóbbiak miatt hiúsultak meg, itt ismertetett rajzai – különösen a templomé – fontos adalékkal szolgálnak és a számos helyen kiegészítésekre szoruló *oeuvre* jeles darabját képviselik.

<sup>42</sup> MNL OL P448/10, 1813/35v. Egy 1813-ban kelt, de az előző évre vonatkozó kimutatásban mint „murarius Josephus Bischhoff”-ról emlékeznek meg róla két ház építésével kapcsolatban.

<sup>43</sup> MNL OL P448/7, 1798/318–363, valamint 1799/452–474: bő tucatnyi kifizetési igazolás tanúskodik az építkezésről.

<sup>44</sup> MNL OL P448/7, 1799/476. – Borsódban (Bácsborsód) kelt levelében új kemence felállítását és a templom számára 193 500 darab nyerstégla kiégetését vállalta ezrenként 3 forint 30 krajcárért. Bár a helység nincs megnevezve, de feltételezhető, hogy az új (de valószínűleg nem az első) kemencét az építkezés helyszínén, Madarason állították fel, ahová a munkálatokhoz a téglásmester segéderőt kér (10 fő).

<sup>45</sup> KELÉNYI 1978. i. m. 158. Egybevág azzal a megjegyzéssel, mely szerint az építőanyag beszerzése a század vége felé jellemzően már nem ütközött akadályokba.

<sup>46</sup> A már említett *canonica visitatio*k sehol sem említenek pontos dátumot, 1829-ben az akkor plébános – aki 1803-tól töltötte be ezt a tisztséget – megjegyzi, hogy a pontos dátum (év, hó, nap) ismeretlen.

<sup>47</sup> BOROVSKY Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi. Bács-Bodrog vármegye*. II. Budapest, Országos Monografia Társaság, 1909. 337.

<sup>48</sup> A kriptában egykor legalább egy tucat síremlék, illetve koporsó állt, közelebbi sorsuk ismeretlen. Bővebben lásd SZERDAHELYI Márk: *Külföldi szobrászok munkássága Magyarországon a 19. század első felében*. PhD disszertáció, kézirat. Budapest, ELTE, 2009. 112–117.

<sup>49</sup> KFL, Madaras, vegyes iratok, pr. 30/IV 1937. 1472. sz.

Velladics Márta

# Johann Ferdinand Mödlhammer kismartoni barokk lépcsőháza (1760–1761)<sup>1</sup>

2006-ban férjem, Szántay Antal a herceg Esterházy család levéltárának részét képező Dimensionalia állag<sup>2</sup> használata során talált rá a hercegi tervtár<sup>3</sup> lapjai mellől leválasztott mintegy százföliónyi iratanyagra. A dokumentumok tulajdonképpen termellékletek: kimutatás, jelentés, elszámolás, anyagszükséglet, termagyarázat stb. Segítségükkel a felirat nélküli, gyakran szignálatlan terveknek legalább töredéke egyértelműen azonosíthatóvá, datálhatóvá vált, a szerzőség kérdése tisztázódott.<sup>4</sup>

Az alábbiakban a kismartoni hercegi rezidencia barokk lépcsőházára vonatkozó dokumentumok bemutatásával szeretném köszönteni Kelényi tanár urat születésnapja alkalmából.

## A herceg Esterházy család levéltára és tervtára a 18. században<sup>5</sup>

A török idők utáni birtokszerzések, illetve az egyre bonyolultabbá váló birtokigazgatás következtében a családi levéltárak anyaga a 18. század közepére jelentős mértékben felduzzadt, s ebből fakadóan áttekinthetatlenné vált. Egyre több birtokos családnál merült fel a főként a tulajdonlásra vonatkozó iratok jogi szempontú rendszerezésének, rendezésének, az iratkezelés szabályozásának igénye.<sup>6</sup> Mindezen feladatok ellátására főállású levéltáros kinevezésére is sor került, aki a családfő írásbeli iránymutatása alapján csoportosította és jelzetekkel látta el a dokumentumokat.

<sup>1</sup> E rövid tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>2</sup> Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL), a herceg Esterházy család levéltára: Dimensionalia (P 1612): 1–9. csomó.

<sup>3</sup> MNL OL, Esterházy család (hercegi) tervtára (T 2).

<sup>4</sup> „Az Esterházy család hercegi ágának iratai közül, pontosabban a P 108 Repositorium állagból emelték ki az S 16 térképeit és a T 2 tervrajzait.” In: TÖRÖK Enikő: *Az Es(z)terházyak térképei és tervei. A Magyar Országos Levéltár Térképtára. III. Az Esterházy és Esterházy családok térképei, tervrajzai.* Arcanum DVD-ROM. 2009.

<sup>5</sup> BAKÁCS István: *Az Esterházy család hercegi ágának levéltára.* Budapest, Levéltárak Országos Központja, 1956; *Az Esterházy család hercegi ágának levéltára.* Szerk. KÁLLAY István. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 1978; KÁLLAY István: *Az Esterházy hercegi hitbizomány központi igazgatása a 18. század második felében. Századok*, 110. 1976. 5. 855, 889–890; Imre RESS: *Die Archivpflege bei den Fürsten Esterházy im 18. Jahrhundert.* In: *Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes. Festschrift für Harald Prickler zum 60. Geburtstag.* Eisenstadt, Amt d. Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, Landesbibliothek, 1994. 319–327.

<sup>6</sup> 1749-ben jött létre a Haus-, Hof-, und Staatsarchiv Bécsben, 1756-ban az Archivum Regni Magyarországon. Ezek a levéltárak gyűjtötték össze az államigazgatásra vonatkozó iratokat, amire addig nem volt külön archívum. Bekérték a magánlevéltárakból az állami vonatkozású aktákat. Mindez egyrészt példaként szolgált, másrészt ösztönzőleg hatott a családi levéltárak rendezésére. BOTTLÓ Béla: *Az Archivum Regni megalakulása. Levéltári Közlemények*, 28. 1958. 61–82; RESS 1994. i. m. 322.

Az Esterházy család levéltárának rendezése már a 17. században, Esterházy Pál nádor (1635–1713) idején megkezdődött. Unokája, Esterházy Pál Antal (1711–1762), felismerve az iratok visszakereshetőségének fontosságát, 1749-ben részletes utasítást adott ki a működésre vonatkozóan, s ugyanettől az évtől ő alkalmazta az első hercegi levéltárost Schmiliár János személyében. Létrejött a levéltár gyakorlatilag máig meglévő rendszere. Az iratok és tervek külsején feltüntetett barokk kori jelzet alapján elméletileg lehetséges a tervek helyének, így a kapcsolódó iratoknak az azonosítása. Jelzet hiányában a dokumentum témája, az írásmód, valamint a hercegi levéltárat több évtizeden át cédulázó, a tervtárat még az 1950-es években, tehát restaurálás előtt áttekintő Valkó Arisztid jegyzetanyaga segítheti a munkát.<sup>7</sup>

Írásképet tekintve a 18. század közepe táján, vagy legkorábban a levéltár első rendezésekor az aktára és a rajzanyagra felkerült jelzet megegyezik a Repositoriumok uradalmakra osztott rendszerével. A tervlapra írt iktatószám valószínűsíti, hogy a barokk korban sem feltétlenül tárolták együtt a rajzot az irattal. A nagyobb lapokat külön, e célra alkalmas szekrényekben vagy fiókokban helyezhették el, a kisebbeket (melléklet) az aktában fektették el. Ez utóbbiakon nem tűntettek fel jelzetet.<sup>8</sup>

Az egyes uradalmakra vonatkozó tervanyagokat az ábécé betűivel jelölték. Így szerepel például B a kismartoni, G a süttöri, L az ozorai uradalmak, valamint N a városi házak tervlapjain. A betűjelet sorszámozás követi. A meglévő jelzetek alapján rekonstruálható a barokk tervtár elrendezése. Az egyes fasciculusokon belüli számozás hiányai rávilágítanak a tervgyűjtemény töredékes voltára.

## A kismartoni hercegi rezidencia, valamint főlépcsőház építéstörténete az irodalomban

Általánosságban megállapítható, hogy a kurrens irodalom kivétel nélkül számon tartja a kastély két jelentős építési periódusát, jelesül Esterházy Pál 1663 és 1683 közötti és Esterházy Miklós (1765–1833) 19. század eleji építőtevékenységét. A két nagy „virágkor” közötti átalakítások – az épület 1730 és 1760 közötti, Pál Antalhoz köthető átépítései, Johann Ferdinand Mödlhammernek ehhez kapcsolódó munkássága – tárgyalása azonban bizonytalan. Így nem említi a lépcsőház átalakítását és mesternevet sem közöl Vályi András,<sup>9</sup> Fényes Elek,<sup>10</sup> Meller Simon,<sup>11</sup> Csatkai Endre és Dagobert Frey,<sup>12</sup> Rados Jenő,<sup>13</sup> Voit Pál<sup>14</sup> vonatkozó munkájában, valamint Gottfried Holzschuh az 1995-ben megrendezett Esterházy-kiállítás katalógusában.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Valkó Arisztid az 1950-es években végzett kutatásai során sem tudta a térképeket és terveket eredeti helyükre visszahelyezni. BIBÓ István–KERNY Terézia–SERFŐZŐ Szabolcs: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Levéltári Regesztagyűjteménye. Repertórium*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 44–49.

<sup>8</sup> A 19. században, annak is inkább a második felében változott az iktatás módja, mely inkább már a napjainkban használt rendszerhez áll közel.

<sup>9</sup> VÁLYI András: *Magyar országnak leírása*. 2. Budán, Univ. Ny., 1799. 377.

<sup>10</sup> FÉNYES Elek: *Magyarország geographiai szótára*. 1. Pesten, Kozma Vázul Ny., 1851. 225.

<sup>11</sup> MELLER Simon: *Az Esterházy képtár története*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1915. XXV.

<sup>12</sup> *Die Denkmale des Politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust*. Bearb. André CSATKAI–Dagobert FREY. Baden bei Wien, Rohrer, 1932. 55–77.

<sup>13</sup> RADOS Jenő: *Magyar kastélyok*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1939. 36.

<sup>14</sup> VOIT Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 76.

<sup>15</sup> Gottfried HOLZSCHUH: Zur Baugeschichte des fürstlich Esterházyischen Schlosses in Eisenstadt. In: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mazene*. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, Landesbibliothek, 1995. 144–156.

Az Adelheid Schmeller-Kitt által összeállított topográfiai kötet egyértelműen Mödlhammernek tulajdonítja a lépcsőházak (!) és feltételesen a kápolna 1762-es átépítését.<sup>16</sup> Sajnos a kötet nem ad meg forrást. A Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland sorozatban 2009-ben megjelent, az egy évvel korábbi konferencia előadásait összegyűjtő kötet több tanulmánya is jelentős Mödlhammer és Kismarton (ma Eisenstadt, Ausztria) kapcsolatának vizsgálata szempontjából.<sup>17</sup> Az egyik Dávid Ferencnek Eszterháza építéstörténete kapcsán, a levéltári források alapján összeállított Mödlhammer-életrajza,<sup>18</sup> mely egyértelművé teszi munkásságát, ezen belül a kismartoni várkastély főlépcsőházának barokk átépítését, mind a tervezést, mind a művezetést illetően. A másik Gerald Schlag Kismarton 18. századi átalakításait tárgyaló munkája, mely Pál Antal és felesége építőtevékenységének részeként foglalkozik Mödlhammer működésével.<sup>19</sup>

## A barokk lépcsőház építésének forrásai

### *A Dimensionalia állag dokumentumai*

A bevezetőben említett Dimensionalia állagban található építési anyagból három irat vonatkozik a kismartoni kastély barokk lépcsőházára. Két, Mödlhammer által összeállított költségvetés, és egy építésfelügyelőként általa írt úti beszámoló a herceg utasítására végigjárt építkezésekről.

Az első, 3030 forintról szóló költségbecsléshez<sup>20</sup> a verzón szereplő felirat szerint több terv, sőt a fejléc alapján modell is tartozott. A lap alján olvasható, 1760. november 21-én kelt, francia nyelvű megjegyzés értelmében az árajánlat az építész ötletéhez tartozó ár kalkuláció. A második, 2992 forint 24 krajcár végösszegű, szintén tervmellékletekkel benyújtott ajánlatot az 1761. február 4-én ráírt francia szeljegyzet szerint a családi barát, Giacomo Durazzo gróf (1717–1794)<sup>21</sup> átépítési javaslata alapján állította össze Mödlhammer.<sup>22</sup>

Mödlhammer úti beszámolója 1761. március 1-én kelt. Pál Antal utasítására 1761. február 11-én indult el Bécsből, megállt Kismartonban, hogy megbeszélje a teendőket, többek között a hercegi istálló építésének kérdéseit, majd továbbutazott Fraknóra. Február 14-én érkezett vissza Kismartonba, ahol végigvizsgálta a kastélyt, megállapodott a lépcsők munkálatainak kezdéséről. Másnap Császárkőbányán (ma Kaisersteinbruch, Ausztria) Stricker kőfaragóval szerződést kötött a lépcsőfokokra. Az építőmester Köpcsény (ma Kittsee, Ausztria) felkeresését követően február 20-án tért vissza Bécsbe.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> „Umbau 1762 von Joh. Ferdinand Mödlhammer, Treppenhäuser und Kapelle (?).“ *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland*. Bearb. Adelheid SCHMELLER-KITT. Wien, Schroll, 1980. 75.

<sup>17</sup> *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. Wolfgang GÜRTLER–Rudolf KROPF. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesmuseum, 2009.

<sup>18</sup> Ferenc DÁVID: Der Baumeister von Eszterháza – Johann Ferdinand Mödlhammer (1714–1778). In: GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 429–453.

<sup>19</sup> Gerald SCHLAG: Schloss Esterházy in Eisenstadt im 18. Jahrhundert. In: GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 269–289.

<sup>20</sup> MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 46–47.

<sup>21</sup> Genova egyik legjelentősebb nemesi családjának sarja, bátyja, Marcello Durazzo (1710–1791) 1767–1769 között a város dogéja volt. Olasz-albán diplomata, 1749-től bécsi követ. 1754-ben megkapta a bécsi császári színházak intendánsa kinevezést. Christoph Willibald Gluckkal (1714–1787) az olasz opera megreformálója, tőle származik az Albertina ötlete. GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 284, 43. jegyzet.

<sup>22</sup> MNL OL, P 1612: 8. csomó ff. 48–49.

<sup>23</sup> MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 51–52.

### *Az Esterházy család tervtárában található tervanyag*

Az alább tételesen leírt tervanyagból felirata alapján az 1502. számú, a főlépcsőház keresztmetszetét ábrázoló, ceruzával készült vázlat volt hozzárendelhető a forrásokhoz.<sup>24</sup> A rajzzal léptékében, elrendezésében teljesen azonos az 1503. számú színezett tervlap. Francia nyelvű felirata szerint ezt az elegánsabb, könnyedebb változatot fogadta el Pál Antal herceg 1760. január 21-én. Ha a fent említett költségvetések készítésének időpontja egybeesik a rajtuk szereplő francia nyelvű feljegyzések dátumával, akkor a két kalkulációt gyakorlatilag egy évvel később állította össze az építőmester.

Az 1502. számú vázlat első emeleti stukkói azonosak az 1257. számú tervlapon ábrázolt lépcsőház mennyezetének biverzális díszítésével, továbbá léptékük is azonos, így a metszetrajz és az alaprajz vélhetőleg ugyanazon sorozat részei voltak. Az 1257. számú vázlattal szinte azonos az 1258. számú tusrajz, ebből következően az 1258. és 1503. számú tervlap is valószínűleg egy sorozatot alkotott. A forrásokból nem állapítható meg, hogy hány tervsorozat készült, hány rajzot tartalmazott egy-egy tervsorozat, és melyikre vonatkozhatnak a költségtervezetek.

### *További források, relatív kronológia*

A fent leírt dokumentumokon szereplő dátumok alapján a főlépcsőház kiépítése Pál Antal idején zajlott, ebből következően a munkálatok további forrásait is az ő iratai között kellett feltételeznem. Valkó Arisztid cédulaanyaga nélkül további iratok felkutatása e hatalmas irategyüttesben gyakorlatilag lehetetlen vállalkozás. Az ő gyűjtéséből kiindulva két állagban maradtak fenn további források: egyrészt Esterházy Fényes Miklós rendeletei, utasításai között, melyek azonban keltezésük és tárgyük alapján bátyjának, Pál Antalnak az iratai közé tartozhattak korábban;<sup>25</sup> másrészt Esterházy Pál Antal protocollumaiban.<sup>26</sup> A hercegi levéltár Repositoriumainak vonatkozó állagában nem találtam az építkezésre vonatkozó dokumentumot.<sup>27</sup>

A több állagból összegyűjtött feljegyzések alapján az átépítés kronológiája, ha nem is részleteiben, de felvázolható. A tervezés vélhetőleg már 1759 végén elkezdődött, majd a tervek 1760 januárjában elfogadásra kerültek. Ehhez képest a hercegi titkár csak 1760. november 16-án közölte Mödlhammerrel, hogy ura hozzájárult az építőmesternek a kismartoni lépcsőre vonatkozó terveihez.<sup>28</sup> Hogy ez azonos lenne a korábban már aláírt tervsorozattal, nem bizonyítható. 1760. november 21-én, majd 1761. február 4-én Mödlhammer költségvetést készített, ebből következően az egy évvel korábban elfogadott tervek módosulhattak.<sup>29</sup> A mester 1761. február 11-én elutazott Kismartonba, hogy előkészítse a munkát és szerződést kössön a kőfaragóval.<sup>30</sup> Ugyanakkor a herceg csak 1761. március 6-i utasításában közölte a kismartoni intézővel a Mödlhammerről és a lépcsőről hozott döntését, gyakorlatilag mindazt, amit az építőmester már februárban elintézett.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> A lapok verzóján szereplő utólagos felirat feltehetőleg a kiemeléskor került a hátlapra.

<sup>25</sup> MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) Rendeletek, utasítások főként Herbevillehez, 1725–1762.

<sup>26</sup> MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. kötet.

<sup>27</sup> MNL OL, P 108: Repositorium 9., 52. csomó, fasc. G.

<sup>28</sup> MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1062.

<sup>29</sup> MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 46–47. és ff. 48–49.

<sup>30</sup> MNL OL, P 1612: 8. csomó ff. 51–52.

<sup>31</sup> MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1233.



Pál Antal az 1761. április 22-én kelt protocollum értelmében az átépítés során feleslegessé vált faanyagot a kismartoni ferenceseknek ajándékozta.<sup>32</sup> A herceg gesztusa a munkálatok előrehaladásáról tanúskodik.

Az 1761. május 6-án íródott úti beszámoló szerint Mödlhammer 1761. április 23-án utazott ismét Kismartonba, hogy a munkálatok haladásáról meggyőződjön. A további helyszínekről visszatérőben ismét szerét ejtette, hogy az építkezést ellenőrizze.<sup>33</sup>

Az 1761. június 16-án fogalmazott jelentés bizonyítja, hogy a herceg több témában kikérte a már említett Durazzo gróf véleményét, így Mödlhammer útja során Kismartonban vele folytatott megbeszélést több jövőbeni építkezésre vonatkozóan.<sup>34</sup>

1761. augusztus 10-i jelentésében Mödlhammer a herceg érdeklődésére válaszolva valószínűsíti a szeptember eleji befejezést.<sup>35</sup> A befejezés tényének ellentmond Dávid Ferenc közlése. A 2009-ben megjelent Mödlhammer-életrajzban egy 1761. szeptemberi úti beszámolót idéz, mely szerint Mödlhammer alig tíz nap alatt háromféle változatban tizennyolc rajzot készített a kismartoni „lépcsőkhöz”.<sup>36</sup> A hercegi építésfelügyelő az új állapotot örökölte meg a herceg számára, vagy a melléklépcsőhöz vázolta fel ötleteit, illetve nem a kastély lépcsőihöz rajzolt vázlatokat.

Az 1761. december 12-re keltezett úti beszámolóban Mödlhammer Kismartonban – habár kétszer is megfordult a helyszínen – már csak az istálló építését említi, tehát a lépcsőház(ak) adigra vélhetőleg elkészült(ek).<sup>37</sup>

## A kismartoni barokk lépcsőház tervlapjai

Az alábbiakban a hercegi tervtár számozási sorrendjében közlöm a kismartoni kastély főlépcsőházának 1760–1761-ben Johann Ferdinand Mödlhammer által készített átalakítási terveit, illetve azok leírását. A hercegi tervgyűjtemény őrzi egy félköríves lépcső rajzát is, mely alaprajzi elrendezése alapján a kismartoni kastély nyugati szárnyának melléklépcsője lehet, stíluskritikai alapon pedig a főlépcsőház terveivel egy időben, de korántsem biztos, hogy azonos kéz által készíthetett. A fenti rövid összefoglalóban nem tértem ki a melléklépcső ismertetésére, ugyanakkor alább, utolsóként közlöm a tervlap adatait a lapok között feltételezhető szoros kapcsolat miatt.

A leírás részei a következők: 1. eredeti, a tervlapon olvasható megnevezés, felirat, ha ez nincs, akkor az általam adott, helyesnek tartott cím, zárójelben évszámmal, a készítő mester nevével; 2. mellette gondolatjellel a MNL OL T2 mutatójában fellelhető megjelölés; 3. a tervlap adatai között szerepel a hordozóanyag, technika, valamint a lapról leolvasható adatok – méretarány, szignatúra, betűjelek, nyelvezet, állapot, vízjel, hátlap – felsorolása; 4. méret (szélesség×magasság; cm); 5. a tervlapon ábrázolt objektum rövid leírása; 6. a forrás rovatban megnevezésre került minden, a lapról szóló dokumentum, illetve kézirat, elsősorban Valkó Arisztidnak a tervanyagról készült és az MTA BTK Művészettörténeti Intézetében őrzött cédulaanyagának jelzete; 7. vonatkozó irodalom; 8. végül, megjegyzés címszó alatt feltüntettem minden, a tervlapra vonatkozó észrevételt, kapcsolatot, véleményt, gondolatot.

<sup>32</sup> MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1303.

<sup>33</sup> MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 106–107.

<sup>34</sup> MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 102–103.

<sup>35</sup> MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 121–122.

<sup>36</sup> DÁVID 2009. i. m. 437, 451.

<sup>37</sup> MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 125–126.

**MNL OL, T 2: No. 1257.**

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza első emeletének alaprajzi vázlata (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni kastély alaprajzrészlete (?) díszítőelemek rajzával (?) 1760–1761.*
3. *tervlap adatai:* ceruza papíron, felirat nélkül, a lap alsó harmadában léptékkal; nem szignált; vízjel: bal oldalon „IV”, jobb szélén töredékesen: címer részlete, alatta „[...]ONIG” felirat; nem sérült, nem restaurált; hátlapon: néhány vonalból álló vázlat félköríves nyílással, a lépcsőfokok elhelyezésével és boltozati fiókokkal; bal oldalon utólagos felirat: „Kismarton 1760/1.”
4. *papír mérete:* 51,3×35,8 cm
5. *tervlap leírása:* téglalap alakú helyiség egyik hosszanti oldalán három ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal; a helyiségben két pillérre támaszkodó háromkarú lépcső alaprajza, valamint a fiókos dongaboltozattal fedett előtér mennyezetdíszének biverzális vázlata: 1. kazettás stukkódísz, középen rozettával; 2. kazettás stukkódísz.
6. *irodalom:* DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források:* MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0239
8. *megjegyzés:* párdarabja a No. 1502. tervlap.

**MNL OL, T 2: No. 1258.**

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza első és második emeletének alaprajza (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni kastély alaprajzrészlete, 1761.*
3. *tervlap adatai:* színezett tus és ceruza papíron; lap közepén ceruzával német nyelvű felirat: „5 3/4 Zoll”; „Zweyter oder Erster stoh”; a lap alsó harmadában lépték: „6-12-18-24 peds” kiosztással (24 láb = 26,8 cm); nem szignált; vízjel bal szélén: Bourbon-liliomos címer, alatta „WR C & I HONIG” felirat, jobb oldalon „IV”; nem sérült, nem restaurált; hátlapon jobbra fent utólagos felirat: „Kismarton 1761”
4. *papír mérete:* 51,4×36 cm
5. *tervlap leírása:* téglalap alakú helyiség egyik hosszanti oldalán három ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal; a helyiségben két pillérre támaszkodó háromkarú lépcső alaprajza fiókos dongaboltozattal fedett előtérrel.
6. *irodalom:* DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források:* MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0231
8. *megjegyzés:* a No. 1257. és 1258. kisebb részletekben eltér egymástól.

**MNL OL, T 2: No. 1502.**

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőházának metszetrajzi vázlata a három szint kialakításával (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni (Eisenstadt, Ausztria) Eszterházy-kastély lépcsőházának keresztmetszete, 1760.*
3. *tervlap adatai:* ceruza papíron, felirat nélkül; a lap alján középen léptékkal: „6-12-18-24 schue (?)” kiosztással (24 láb = 26,7 cm); nem szignált; vízjel a lap közepén: „C & I HONIG” felirat; nem restaurált, lap teteje középen behasadt; hátlapon balra lent korabeli felirat: „Delineationes variae arcem Kismartonien. respicien. Fasc. B. No 24.”
4. *papír mérete:* 50×66,2 cm

5. *tervlap leírása*: két pillérre támaszkodó, háromszintes, boltozott lépcsőház keresztmetszete.
6. *irodalom*: DAVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források*: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0410; Valkó Arisztid megjegyzése: „Fényes Miklós iratainál Mödlhammer működése 1761 körül”
8. *megjegyzés*: párdarabja a No. 1257. számú terv.

### MNL OL, T 2: No. 1503.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza három szintjének elfogadott metszetrajza (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761)* – 2. A kismartoni (Eisenstadt, Ausztria) kastély lépcsőházának oldalnézeti rajza, 1760
3. *tervlap adatai*: színezett tus papíron; balra lent francia nyelvű felirat: „Voeu et approuvé Le me 21: janvier 1760”;<sup>38</sup> a lap alján középen léptékkal: „6-12-18-24 Kl: (?)” kiosztással (24 láb = 26,7 cm); nem szignált; vízzel nem látható; restaurált; hátlapon felirat nem látható.
4. *papír mérete*: 50×66,2 cm
5. *tervlap leírása*: két pillérre támaszkodó, háromszintes, boltozott lépcsőház keresztmetszete.
6. *irodalom*: DAVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források*: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0411; Valkó Arisztid megjegyzése: „Kísérő iratokat ld. Esterházy Fényes Miklós XVIII. szdi iratainál 729. fasc.”
8. *megjegyzés*: –

### MNL OL, T 2: No. 1477.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély melléklépcsőházának alaprajza (Johann Ferdinand Mödlhammer [?], 1760–1761)* – 2. Épületrészlet alaprajza (?) 18–19. sz.
3. *tervlap adatai*: ceruza és tus papíron, felirat nélkül; a lap bal szélén léptékkal: „Pouces” és „Pieds de Vienne” (18 láb = 18,4 cm); nem szignált; vízzel a lap felső harmadában: azonosíthatatlan címerábrázolás; nem restaurált; hátlapon felirat nem látható; eredetileg félbehajtvá tárolva, jobb alsó sarokban fóliószám: „98”.
4. *papír mérete*: 52,2×67,5 cm
5. *tervlap leírása*: félköríves lépcső, téglalap alakú, fiókos dongával fedett előtérrel, mely hosszabb oldalán két ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal áttört.
6. *irodalom*: –
7. *források*: Valkó Arisztid nem írt cédulát.
8. *megjegyzés*: kissé bizonytalan rajztudás, pontatlanságok, apró tévedések.

<sup>38</sup> Valkó Arisztid olvasatában: „Vau et gravé Le me et Janvier 1760.”

Krähling János–Nagy Gergely Domonkos

## A nagyváradai székesegyház Hillebrandt-féle centrális tervei

A török hódoltság után újjáépülő Magyarországnak fontos feladatot jelentett a katolikus egyházi struktúra újjáépítése, melyben építészeti-reprezentációs szempontból kiemelkedő jelentőségük van a püspöki székhelyeknek. A nagyváradai püspöki székesegyház barokk építészeti együttesének fordulatos története is ebbe a folyamatba illeszthető, jellemző eseménysor, melyben a templom felszentelésére közel egy évszázadot kellett várni a felszabadulást követően. Az építéstörténet feldolgozására már több ízben tett nagy ívű kísérletet a kutatás.<sup>1</sup> E szerény tanulmány a székesegyház építéstörténetéhez szeretne adalékokkal szolgálni.

A téma első jelentős kutatója Kapossy János. Ő az 1920-as években közreadott kutatási eredményei alapján Hillebrandtnak tulajdonítja a székesegyház tervezését, akinek tervét megváltoztatták, és későbbi „döntő beavatkozása... már alig tudta teljes harmóniába hozni... Giovanni Battista Ricca és Johann Michael Neumann sokat fölpanaszolt, önkényes módosításait”<sup>2</sup>

A nagyváradai barokk emlékek részletes feldolgozásában Biró József 1932-ben megjelent munkája jelentheti a kiindulópontot. A székesegyház építéstörténetének felrajzolását számos eredeti forrás közlésével támasztja alá, melyek értelmezése a későbbi kutatásoknak is lényeges eleme lett. Az általa felvázolt eseménysort a következőképpen lehet röviden összefoglalni:

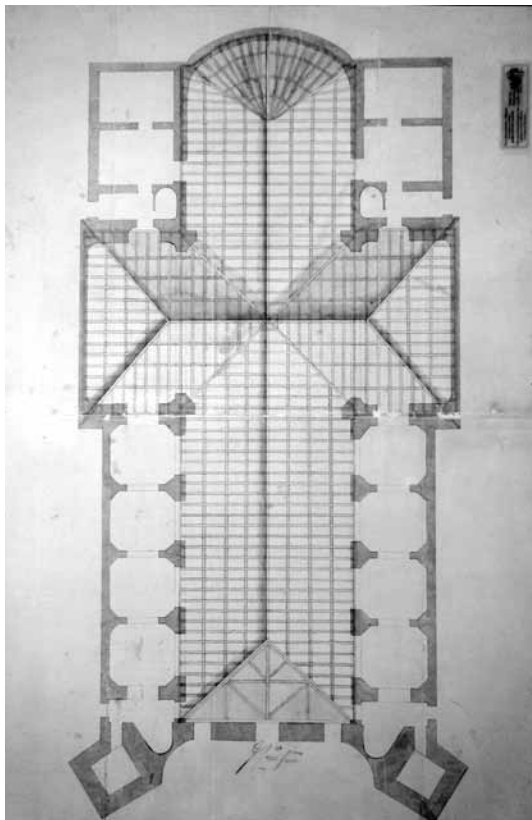
A várban álló középkori székesegyház 1692-ben, amikor a császári seregek felszabadították a várost, már nem állt, falainak kövei Bethlen Gábor alatt épültek bele a várba. Az új váradai püspök, Benkovich Ágoston, majd utóda, Csáky Imre először a régi várbeli egyház helyén óhajtott felépíteni az újat, azonban a vár katonai terület lévén, erre nem kapott engedélyt, a váron kívüli többi kísérletük pedig sorra megghiúsult. A szükséghelyzetből adódóan, átmeneti jelleggel, természetesen addig is használtak kisebb templomokat székesegyház gyanánt. Csáky után Okolicsányi János püspök ismét új koncepcióban gondolkodott, melynek jegyében küldetett Váradra Fortunato Prati budai kamarai építész 1736. augusztus 1-jén. Prati 1737 májusában érkezett Váradra, azonban ezt már Okolicsányi nem érte meg: 1736 novemberében elhunyt. Így már a következő püspök, Csáky Miklós tárgyalta Prati-val, aki el is készített két tervet, melyek a püspöknek igen tetszettek. Ezekről egy 1737. június 6-án, Kassán kelt, gróf Forgách Pálhoz címzett levelében azt írja a püspök, hogy az esztergomi jezsuiták mintáját követték. Az építkezés helyszínének kérdésében azonban megint csak nem született megegyezés, és a király nem adott engedélyt az építkezésre. Arra, hogy Prati új helyszínre készítsen terveket, már nem került sor: ezúttal az építész – 1738-ban bekövetkezett – halála odázta el a továbblépést. Csáky Miklós ezután, 1740-ben Vépi Máté pálos szerzetest hívta Váradra, akinek tervei ha lassan is, de elkészültek a székesegyházhoz, azonban ismeretlen okokból az építkezés ezúttal is megghiúsult.

A sok hiábavaló próbálkozás után Forgách Pál püspök alatt indulhatott meg a ma is álló székesegyház építése. Forgách Pál új helyszínt jelölt ki a székesegyháznak, a várostól északra,

<sup>1</sup> BIRÓ József: *Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei*. Budapest, Centrum, 1932; KELÉNYI György: *Franz Anton Hillebrandt*. Budapest, Akadémiai, 1976.

<sup>2</sup> KAPOSSY János: Későbarokk építészet Magyarországon. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 276–291; itt 288.

Várad-Olasziban, ahová később fel is épült az új püspöki központ. A tervek elkészítésével az akkor még fiatal és ismeretlen, később nagy jelentőségre szert tett Franz Anton Hillebrandt bízta meg, aki 1750 júniusában Váradra utazott, és saját kézzel írt „Specification”-jában kötelezi magát, hogy a püspök által jóváhagyott három vázlat után további tizenegy tervet készít, s ezeket tételeken fel is sorolja. Ezután a tervező hazautazott Bécsbe, ahol később át is adta az ígért terveket Bernáth Györgynek, a püspök bécsi ágensének az év októberében. Váradon megkezdődtek a székesegyház alapozási munkálatai. Egy év múlva, 1751. december 30-án a terveket Bécsben három építőmester átvizsgálta, összehasonlították a már elkészült modellel, és kisebb módosításokkal kivitelre javasolták. A Hillebrandt kézirásával készült véleményt a váradi püspöki levéltár őrzi. E tervekről csupán ezekből a forrásokból tudunk képet alkotni, maguk a rajzok – eddigi ismereteink szerint – eltűntek.



1. kép. A nagyváradi székesegyház Ricca-féle tervkonceptiója, Domenico Luchini (?) tervrajza.  
MNL OL T1 Nr. 50/1

Hillebrandt közreműködése az építkezésben azonban jó időre megszakadt, mert az 1752. május 1-jén történt alapkövetéssel meginduló kivitelezések már egy itáliai csapat irányításával zajlottak. Vezetőjük Giovanni Battista Ricca volt, aki új terveket készített, amelyek szerint az építkezés lényegében meg is valósult.<sup>3</sup> Az építkezés ettől kezdve gyorsan haladt, és talán egy évtized alatt el is készült volna a székesegyház, azonban 1757-ben Ricca meghalt, Forgách Pált pedig váci püspökké nevezték ki, aminek következtében a munkálatok lelassultak. Nagyjából ez idő tájt keletkezhetek azok a szignálatlan tervek, amelyek a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában találhatók. Biró feltételezése szerint ezek Domenico Luchini palér alkotásai, aki Ricca halála után és a székesegyház idején az építkezéseket tovább vezette. E rajzok jól dokumentálják Ricca koncepcióját, s a rajtuk piros krétával behúzott vonalak – az írásos forrásokkal egybehangzóan – azt az állapotot mutatják, ameddig az építkezés az 1750-es évek végéig eljutott: a szentély, a keresztház és a hajó egy boltszakasza a főpárkányig elkészült, előtte a hajó az ablakok

középvonaláig, a homlokzatnak pedig az első szintje épült fel. A rajzok a tetősík fölé emelkedő, tamburos, laterna nélküli négyzeti kupolát ábrázolnak, amely azonban nem készült el (1. kép).

1759-ben Patachich Ádámot nevezték ki Mária Terézia váradi püspökké; 1776-ig maradt a püspöki székhelyen, ekkor kalocsai érsekké nevezték ki. Patachich ismét Hillebrandt bízta meg az építkezések tervezési munkáival, s a kivitelezést irányító palér is osztrák volt Johann Michael Neumann személyében. Az új püspök azonban inkább a palotája felépítésén fáradozott, s így a székesegyház vajmi lassan készült, felszentelésére csak 1780-ban került sor. 1760-tól tehát az építkezések befejezéséig Hillebrandt maradt a tervező. A székesegyház formájában azonban már nem sokat tudott változtatni. A tető alá süllyesztett kupola, a főhomlokzat és a belső tér egyes részletformái köthetők a nevéhez.

<sup>3</sup> Biró 1932. i. m. 32. Biró érvelése lényegében az építkezés során kifizetett tételek alapos elemzésén nyugszik.

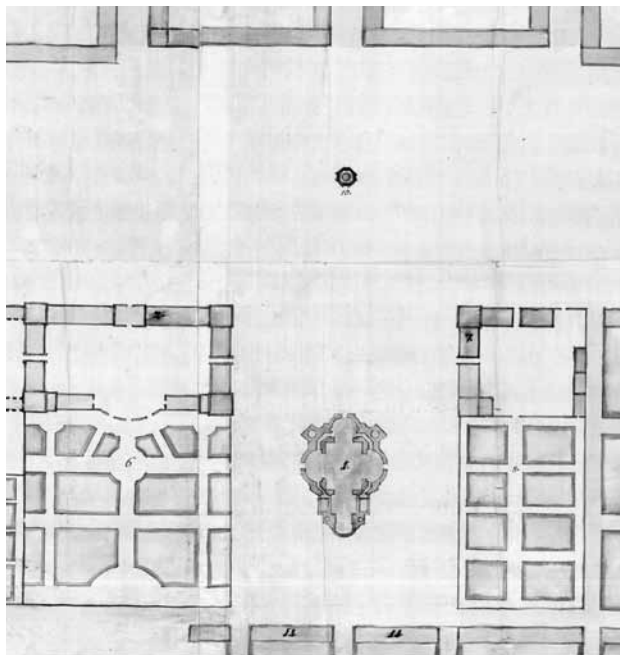


Kapossy és Biró után jó ideig nem foglalkozott a kutatás a székesegyházzal. Voit Pál 1970-ben a magyar barokkról szóló könyvében az „Új olasz hullám” című fejezetben a 18. század közepén, Magyarországon működő más olasz művészek összefüggésében csak röviden említi a nagyváradai székesegyház építését.<sup>4</sup> Az építéstörténet részleteibe nem bocsátkozik, a tervezést is, 1756-ig a kivitelezést is egyértelműen Riccának tulajdonítja. Hillebrandt nagyváradai működése kapcsán csupán annyit ír, hogy a rajzolóként Balthasar Neumann mellett töltött idő hatása a püspöki palota építéskor is megmutatkozott.

Franz Anton Hillebrandt életművének alapos feldolgozására Kelényi György vállalkozott 1976-ban. A nagyváradai építkezések tárgyalásakor sokban támaszkodott Biró kutatásaira, de néhány részletkérdés vonatkozásában árnyalta az előde által felrajzolt képet. Az általa azonosított tervekkel is alátámasztva mondani valóját a Hillebrandt tervezte átalakításokról és a püspöki palota építéséről fontos adatokat közölt, amelyek azután a hillebrandti életmű új szemléletű, összegző értékelésében is szerepet kaptak.

A nagyváradai székesegyház építéstörténetében – ahogyan azt a kutatás eddig feltárta – számos nehezen értelmezhető, ellentmondásos, vagy éppen ismeretlen szakasz maradt, amelyeket számba véve és újraértelmezésüket megkísérelve most az építkezést megelőző tervvariánsokból emelnénk ki egy fontos típust, a centrális tereleendezést. Ez egyrészt az Okolicsányi püspök által készített tervek (1735–1737) mint előzményt, másrészt Hillebrandt 1750-ben készített tervlapjait jelenti (2. kép).

Az Acta Cassae Parochorum iratanyagában fennmaradt egy terv, melyet – noha Kapossy János ismerte, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványa pedig utal rá és feliratát részben közli – mind-ezidáig nem publikált senki.<sup>5</sup> A 89×61,5 cm méretű tervlapon szabályos városi környezetben, püspöki palota, szeminárium és egyéb épületek között egy centrális elrendezésű templom, a székesegyház alaprajza látható. A tervlap hátulján az 1735-ös évszám szerepel, és ezt hiteles adatnak fogadhatjuk el a terv keletkezésére vonatkozóan a mellette megőrződött, rá vonatkozó datált írásos források tükrében. A rajz sarkában a tervező – esetleg csak a rajzoló – nevét is megismerhetjük Ludovicus Ordody helytartótanácsi titkár személyében, akiről azonban közelebbi információval nem rendelkezünk.<sup>6</sup> A tervet nem, csak a tervhez tartozó szöveg részleteit közli a forráskiadvány, amely szerint Okolicsá-



2. kép. Ludovicus Ordody terve a nagyváradai székesegyház és környezete kialakítására, 1735.

MNL OL C38. Diocesis Magno-Varadiensis No.4.f.136

<sup>4</sup> Voit Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 52.

<sup>5</sup> *Acta Cassae Parochorum egyházmegyék szerint besorolt iratok*. 4. füzet. Budapest, MTA, 1973 (MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai, IX). 27; ezúton is köszönjük Terdik Szilveszternek, hogy felhívta figyelmünket a tervre, amely a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) C38. (Acta Cassae Parochorum) állag Diocesis Magno-Varadiensis No.4.f.136. jelzete alatt található.

<sup>6</sup> Az eredeti latin szöveg: „Ludovicus Ordody Consilii Regii Locum(tenentiali)s Secretarius delineavit.”

nyi beadványa 1735. szeptember 5-én érkezett a Helytartótanácsához, majd 1736. január 24-én kelt az uralkodó leirata, amelyben kritizálja a tervet. Eszerint egyrészt nem úgy tűnik, mintha művészetben jártas kéz tervezte volna, különben is rossz helyen van a belvárosban, mert létezik egy rendezési terv a váradi erődtímenyekre vonatkozóan, amellyel nincs összhangban. Ugyanekkor az uralkodó megígérte, hogy építész biztosít a székesegyház helyének kijelölésére és megtervezésére (ez a személy az építész-hadmérnök Fortunato Prati volt).

Az Ordody-féle tervről leolvasható, hogy már 1735-ben megfogalmazódott a székesegyház püspöki palotával és szemináriummal szimmetrikusan összefogott épületegyüttesének gondolata, amelyet szabályos utcahálózattal és telekosztással tervezett barokk városnegyed övez a folyóparton. Kiemelendő, hogy ez a belvárosba tervezett együttes nem volt összhangban a katonai létesítmények tervezett távlati kiépítésével, így később Forgách püspök főképpen emiatt telepíthette az új együttest az Olaszi nevű városrészbe.

A terv másik fontos mondanivalója a centrális térszervezés. Mivel csak vázlat maradt, és boltozatjelölés nincs rajta, nem dönthető el, hogy kerek kupolája lehetett-e a 12 öl (kb 22,8 m) széles fő térnek – amelyet a bejárat és a szentély felől egy-egy nagy heveder, oldalról pedig félgömbkupolák támasztottak meg –, vagy pedig egy nagy ovális kupolája. Szabad tömegalakítást sugalló, dinamikus jellege, mozgalmas homlokzata sokat ígérő.

E tervvariáns megismerése a Hillebrandt által készített tervről szóló szűkszavú források újraértelmezéséhez vezetett minket. Noha egyértelműen bizonyítható, hogy a terv valóban 1735-ből származik, és nem lehet azonos Hillebrandt tervével, mégis a 18. századi székesegyházak térszervezésétől eltérő struktúrájú terv létezése felvetette bennünk a kérdést: nem lehetséges-e vajon, hogy tovább élt a gondolat, és eredetileg Hillebrandt is centrális székesegyházat tervezett? E feltételezés legfőbb alapját azonban nem is e korábbi terv centrális mivolta adta, hanem Bernáth György ágens 1751. december 30-án, Bécsben kelt levele, melyben azt írja: „*Excellentiam V(est)ram futurae Cathedralis Ecclesiae Magno Varadiensis in parte S(anc)ti Petri, in alia vero Servitarum Ecclesiae simetrium et proportionum in aedificando observare intendere...*” azaz: „*Excellenciád a leendő váradi székesegyház építésében egyrészt a Szent Péter-templom, másrészt a szerviták temploma szimmetriáját és arányait kívánja figyelembe venni...*”<sup>7</sup> Azt azonban nem tudjuk meg, pontosan melyik városban álló templomokról legyen is szó. E félmondatot Biró úgy értelmezte, hogy a római Szent Péter-székesegyházra vonatkoznak a sorok, és Forgách Pált érzelmes fantáziával Rómáért rajongó főpapnak állítja be, aki az új helyszínt is a Rómával való hasonlóság miatt választotta.<sup>8</sup> E feltételezéseket meggyőzően támasztja alá Forgách római tanulóéveivel, az alapkőletétel utáni itáliai zarándoklattel, és nem utolsósorban a megépült mű római párhuzamaival. Elképzelése szerint már Hillebrandt is latinkereszt alaprajzú, négyzeti kupolás templomot tervezett, melyet Ricca csupán átalakított, de gyökeresen nem változtatott a koncepción. A szervita templomnak hipotézisébe való beillesztésével nem foglalkozik, zárójelbe tett kérdőjelet ír a szerviták után,<sup>9</sup> és jegyzetben megjegyzi: „Kár, hogy nem írja: melyik szervita-templomról van szó?”<sup>10</sup>

Nyilvánvaló, hogy ha Bernáth György hivatkozása a római Szent Péter-bazilikát jelöli, akkor az ottani szervita templom lehet a másik párhuzam. Róma esetében azonban a két ismert szervita templom – a Chiesa di San Marcello in Corso és a Chiesa di Santa Maria in Via – sem jelen-

<sup>7</sup> Közli Biró 1932. i. m. 132–133, KRÄHLING Edit fordítása. Köszönjük Krähling Edit és Nagy Balázs segítségét a latin szövegértelmezésekhez.

<sup>8</sup> „S Forgách szeme elé az Örök Város konturjai rajzolódtak ki... A Forum Romanum és a Capitolium romjaitól messze, a Tiberisen túli Vatikáné és a S. Pietro gigantikus kupolája.” Biró 1932. i. m. 25.

<sup>9</sup> Uo. 27.

<sup>10</sup> Uo. 96.

tőségükkel, még kevésbé tömegalakításukkal vagy térrendszerükkel nem hasonlíthatók a Szent Péter-székesegyházhoz.<sup>11</sup>

Kelényi György felveti, hogy a templomok akár lehetnek bécsi templomok is. Mi is úgy gondoljuk, hogy ez logikus felvetés: egy Bécsben kelt levél és egy bécsi tervező esetében a helymegjelölés nélküli utalás legvalószínűbben bécsi templomokra vonatkozhat. A bécsi Peterskirche és a Servitenkirche hasonlítanak is egymásra a tekintetben, hogy mindkettő hosszirányban nyújtott ovális hajóval épült, melyhez 3–3 mellékkápolna csatlakozik. Hajójukat kupola fedi, és kéttornyos főhomlokzatuk van, ahol a tornyok közé szorított homlokzati felület síkjában több-kevesbé megmozgatott. Ennek ellenére Kelényi György több okból mégis inkább azt feltételezi, főképpen a szerződésben vállalt tervek megnevezéséből következően, hogy Hillebrandt „hosszhajós, kéttornyú, kupolás templomot tervezett, oratóriummal, sekrestyével”.<sup>12</sup>

A tervlapok megnevezésénél több információ kiderül az 1751. december 30-án kelt bírálatból, melyben a terveket átvizsgáló három bécsi építész javaslatokat tett a tervek módosítására.<sup>13</sup> Említenek tornyok melletti előcsarnokokat, amelyek bármilyen elrendezésben elképzelhetők. Négy fő hevedert említenek, melyek túl laposak, félköríveseknek kellene lenniük, hogy a kupola előnyösebben mutakozzon és állékonyabb legyen. Ez viszont ismét arra utal, hogy a templomra tervezett kupola kiemelkedő fontosságú lehetett, hiszen pusztán négy fő hevedert említ. Ha a jelenleg álló székesegyházhoz hasonló elrendezésű lett volna a tervezett templom, azaz a hosszház egyenlő szélességű lett volna a kupolával, több fő hevedert kellett volna említeni. És ezek mellett még javasolják, hogy a fő pillérek keresztül<sup>14</sup> vezetett átjárókat az ablakspaletták („zwischen den Fenster Spalety”) – más szóval: az ablakkávak – szélességében kell tartani, illetve bevágni. Ez utóbbi okozhatja talán a legtöbb fejtörést. Ha hosszházas templomot feltételezünk, akkor a fő pillérek a hajót oldalról megtámasztó harántfalak lehetnének, amelyek a mellékkápolnákat elválasztják egymástól, és gyakran egyébként is összenyitottak, így a kritika nem értelmezhető. Ha centrális tervben gondolkodunk, akkor viszont sokkal érthetőbb a szakvélemény: a négy fő pillér és az azokon átvezetett átjárók – ahogy a szakvélemény is említi – a pillér falszerkezet teherhordó képességét csökkentik, ezért a fő pilléreket teljes keresztmetszetben falként kell megtartani, az átjárókat pedig – talán a csatlakozó, vagy esetleg a főpillér melletti – ablakok káváiba, azaz falvastagságába vájt járatokkal szükséges megoldani. A javasolt megoldás elvben így értelmezhető, jóllehet pontos építészeti tartalma további tervrajz hiányában nem rekonstruálható. A szakvéleményből azonban egy dolog mindenesetre erősen valószínűsíthető: középkupolás centrális tervvel van dolgunk.

Ezt a feltételezést erősíti a már említett, 1750-ben kelt Bernáth-levél további része (folytatása) is: „a kupolával pedig ezenfelül nem kíván foglalkozni, az elővezetett terv mindenkinél helyeslésre talált; már csak a munkához kell Isten nevében Excellenciádnak nekifognia, amíg a munkával előre lehet haladni, a kupola pedig maradjon el. Mivel a mester a boltívek (?) méretét elrontotta, s mivel semmit nincs mód tenni, míg meg nem tudja a megépítendő boltívek meg-

<sup>11</sup> A Chiesa di San Marcello in Corso még lényegileg reneszánsz alkotás, egyszerű, síkmennyezetes, hosszházas templom, melyet Antonio da Sangallo a Sacco di Roma után tervezett; csupán Carlo Fontana által tervezett homorú homlokzata barokk. A Chiesa di Santa Maria in Via is egyszerű, kora barokk templom, kápolnákkal kísért hosszházzal, szerény, volutás homlokzattal; Francesco da Volterra és Giacomo della Porta tervei szerint kezdték építeni 1594-ben, befejezése Girolamo Rainaldi nevéhez fűződik.

<sup>12</sup> KELÉNYI 1976. i. m. 22. Megjegyzendő, hogy a „Specification” szerint megígért 11 Hillebrandt-rajz közül az ötödik – keresztmetszet a középponton keresztül – szintén centrális elrendezést sugall.

<sup>13</sup> Közli: BIRÓ 1932. i. m. 124. (Okmánytár XXXVI.)

<sup>14</sup> Nem pedig közöttük, mint ahogy KELÉNYI György fordította („die Durchgäng durch Haupt Pfeiler”).

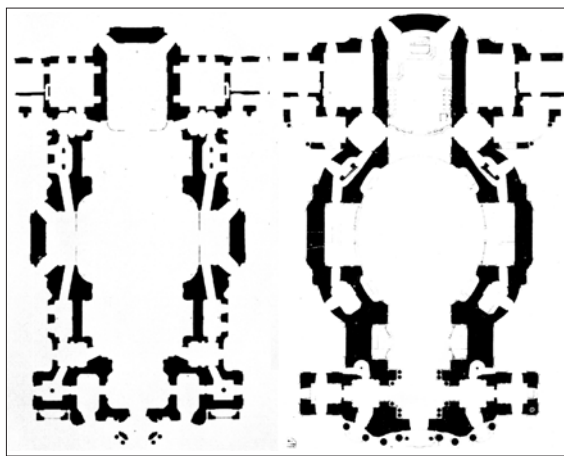
felelő hosszúságát és szélességét, addig a munka függőben fog maradni.”<sup>15</sup> Nehezen elképzelhető, hogy egy latinkereszt alaprajzú templom négyzetén emelkedő – tehát a hajóval megegyező szélességű – kupola méretei problémákat okoztak volna. A fiatal Hillebrandt itt valószínűleg egy gigászi méretű kupolát álmódott meg, aminek megvalósíthatóságával kapcsolatban merülhettek föl a problémák.

Van egy további érv, amely amellett szól, hogy Hillebrandt tervének olyasvalamit feltételezzünk, ami a később megvalósulttól jelentősen eltér. 1778 őszén a váradi káptalan és a kivitelezést vezető Neumann között az építkezés részletkérdései kapcsán súlyos nézeteltérés támadt, mely konfliktus a kancelláriáig gyűrűzött. A vitához Hillebrandt is hosszú levélben szólott hozzá, amelyben számos példával próbálta bizonyítani, hogy elődje, Ricca, akitől az építkezést át kellett vennie, mennyire rossz épületet tervezett, amely mellőz minden „szimmetriát és építészeti szabályt”. Nem tartjuk valószínűnek, hogy ily éles szavakkal ostromozta volna a templomot Hillebrandt, ha maga is a mostanihoz hasonló, latinkereszt alaprajzú templomot tervezett volna, melyet Ricca csak áttervezett, módosított. Valószínűbb, hogy Ricca koncepciója merőben eltérő volt.<sup>16</sup>

A kép teljessége érdekében meg kell említenünk, hogy nem minden érv szól amellett, hogy Hillebrandt centrális tervet készített volna. Egyrészt meglepő, hogy Ricca és csapata feltűnése után meglehetősen hamar munkához látott, tehát az áttervezésre nem maradt sok idő,

másrészt Hillebrandt és Ricca közül az előbbi kapott több pénzt a tervekért. A centrális terv ellen szól a 18. század magyarországi tervezési gyakorlata, amelyben – éppen a székesegyházaknál – a házasság vagy latinkereszt alaprajzú térszervezés a domináns. Ezekkel szemben nagy kupolás és igazán centrális elrendezésű székesegyháztervként csak a Nagyváradra készített Ordody-terv említhető, illetőleg még egy ismeretlen helyre és ismeretlen mester által készített tervsorozat, amely a Magyar Építészeti Múzeum tervtárában található.<sup>17</sup>

A Magyar Nemzeti Galéria 1980-as kiállításának katalógusában publikált öt terv valójában két különböző tervvariánshoz tartozik.<sup>18</sup> Egy kevésbé kidolgozott, nyújtott görögkereszt alaprajzú templom alaprajzához egy keresztmetszet tartozik. Egy másik, alaposabban kidolgozott variánsról két alaprajz és egy hom-



3. kép. A nagyvárad székesegyház Hillebrandt-féle első és második tervvariánsa – alaprajz, 1750. MÉpM Itsz. 72. 020.30.; MÉpM Itsz. 72. 020.32

<sup>15</sup> A 7. jegyzetnél megadott idézet folytatása, közli BIRÓ 1932. i. m. 133: „...cupulam vero extra curare haud velle, declaratio praeexposita apud omnes aprobatorem obtinuit, tantum in nomine Domini Operi manum Excellentia Vra admoveere dignetur, dummodo opus durabile sit, et cupula omittatur, Artifice cortinarum mensura deperdita, nihil agere valente, usque quo adequatam longitudinem et latitudinem parandarum non resciverit, opus in suspense manebit...”

<sup>16</sup> Ezt a szempontot Kelényi György is felveti (KELÉNYI 1976 i. m. 24).

<sup>17</sup> Magyar Építészeti Múzeum (MÉpM) Lt.sz.: 72.020.3., 72.020.24., 72.020.30., 72.020.31., 72.020.32. Publikálva in: *Barokk tervek és vázlatok 1650–1760*. Szerk. D. Buzási Enikő. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1980. No. 71. (72.020.3.); No.72. (72. 020.32.); No. 73. (72. 020.31.); No. 74. (72. 020.24. – v. corrigenda!); No.136. (72. 020.30.). Ezúton is köszönjük Ritoók Pál nagylelkű segítségét.

<sup>18</sup> A Magyar Építészeti Múzeum tervanyaga – az intézmény költözése miatt – jelenleg nem kutatható, így nem állt módunkban megvizsgálni, hogy a publikáltakon kívül találhatók-e még ott további, e templomra vonatkozó tervlapok. Mihelyt kutathatóak lesznek, a tervrajzok részletes elemzését tervezzük.



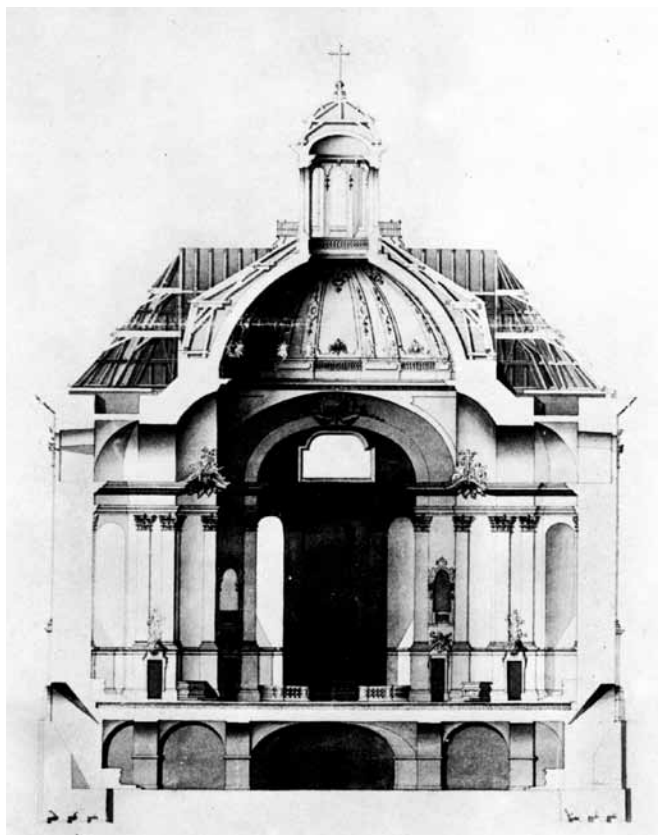
lokkat alapján alkothatunk fogalmat, melyek hatalmas, ovális kupolával fedett templomot ábrázolnak. E rajzokban Hillebrandtnak a nagyvárad székese gyháza 1750-ben készített tervváltozatait ismertük fel (3. kép).

A kevésbé kidolgozott terv lehet az a vázlat, amelyet Hillebrandt 1750 júniusában a püspöknek megmutatott, s amelynek alapján a további tervek elkészítését megígérte. A másik a Szent Péter-templom és a szerviták templomának mintájára 1750 őszén készített változat. A rajzokon megtaláljuk mindazt, amire az írásos források utalnak: a tornyok melletti előcsarnokokat, az átjárókkal áttört négyezeti pilléreket, a nagyméretű kupolát, a kosárirves hevedereket, s a bécsi templomokhoz hasonló, ovális kupolás, kéttornyos elrendezést. A nagyvárad székese gyháza városépítészeti helyzetével egyezik a szentélytől kétfelé induló két épületszárny is, melyeknek a püspöki palotával és a szemináriumnal kellett volna összekötniük a katedrális (4–5. kép).<sup>19</sup>

A tervlapok provenienciája is felvetésünket erősíti. Az Építészeti Múzeum 1974-ben ötven darab 18. századi rajzzal együtt vásárolta meg őket a Hauszmann-örökösöktől.<sup>20</sup> A rajzokon a K. K. JOSEPHS POLYTECHNICUM IN OFEN (a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem elődje) pecsétje látható, onnan kerültek Hauszmann Alajoshoz. Az anyagban több, Hillebrandttól származó terv is található.<sup>21</sup>

A terv azonosítására vonatkozó kétségeink végleg akkor oszlottak el, amikor a templom főhomlokzati rajzán megtaláltuk Forgách Pál nagyvárad püspök címerét (6. kép).

A nagyvárad székese gyháza tervének Hillebrandt életműve szempontjából is kiemelkedő jelentősége van, ugyanis ez lehetett élete első önálló tervezési feladata.<sup>22</sup> Művészetéről főként későbbi munkái alapján alkottunk fogalmat, melyek kicsit szikár nyelvezetű, klasszicizáló késő barokk építésznek tűntették föl. Ezen 1750-ben készült terve alapján azonban egy ambiciózus, fiatal rokokó mestert ismerhetünk meg. 1770 előtti terveinek érett barokk vonásokat mutató jellegzetességei a nagyvárad terv fényében könnyebben válnak értelmezhetővé. A gyulai kastély és kápolnája, a pozsonyi Balassa-palota, vagy éppen a nagyvárad püspöki palota sok közös vonást mutat a nagyvárad székese gyháza tervével.



4. kép. A nagyvárad székese gyháza  
Hillebrandt-féle első tervvariánsa – keresztmetszet, 1750.  
MÉPM Iksz. 72. 020.24

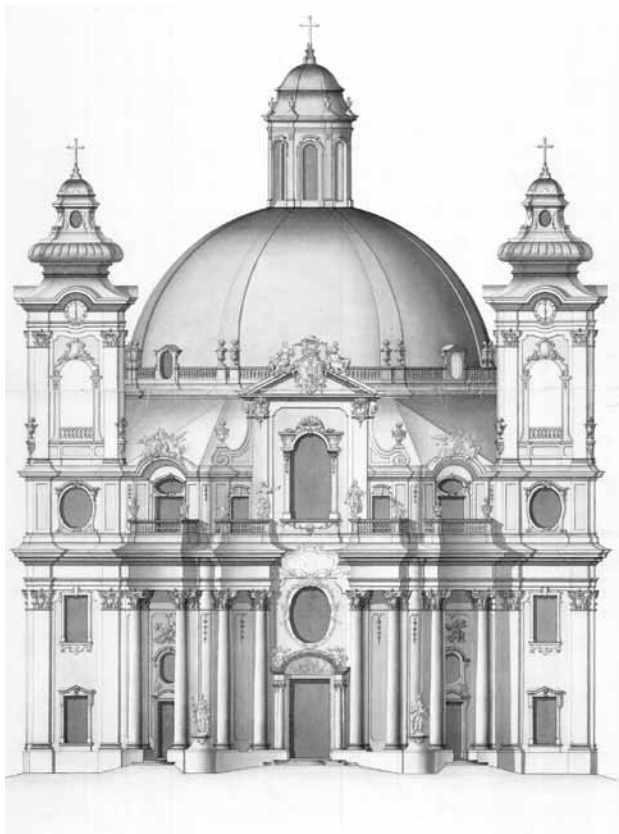
<sup>19</sup> Ez az elem Ricca koncepciójában is megmaradt. A sors firtora, hogy végül Hillebrandt – takarékosági szempontból – ezt sem építhette meg (vö. KELÉNYI 1976. i. m. 27–28).

<sup>20</sup> PUSZTAI László: Az OMF Építészeti Múzeumának négyéves működése. *Magyar Műemlékvédelem*, 7. 1974. 371–383.

<sup>21</sup> Mint például egy 1753-ban, Bécsben megépült bérház terve, a klosterbrucki apátság rajzai, vagy egy „vízi várkastély” tervsorozata, mely még nem igazolt hipotézisünk szerint a tatai Esterházy-kastély egyik tervvariánsa lehet (*Barokk tervek* 1980. i. m. No. 88., No. 125–133).

<sup>22</sup> KELÉNYI 1976. i. m. 12.





5. kép. A nagyvárad székesegyház  
Hillebrandt-féle második tervvariánsa – főhomlokzat, 1750.  
MÉpM Itsz. 72. 020.3

Problémafelvetéseink e szűk keretek között felvázolt megoldása érthetően további kérdéseket fogalmaz meg további kutatásainkhoz, mind konkrétan, e jelentős barokk székesegyházunk építéstörténetének újraolvasását, mind pedig általánosságban, barokk székesegyházaink koncepcióját illetően. A barokk egyik legrepresentatívabb építészeti műfajában, a székesegyházak újjáépítésében gazdagabb és választékosabb térhasználat körvonalazódik a centralitás erősödésével, s a római Szent Péter-székesegyház együttesének már sokszor tárgyalt mintakövetése mellett a bécsi építészeti orientáltság is hangsúlyosabbá vált. Ha gondolatban egymás mellé illesztjük a megvalósult nagyvárad palotát és Hillebrandt székesegyháztervét, elemeiben harmonikusan illeszkedő, nagyvonalú rokokó épületegyüttes képe rajzolódik ki előttünk. Egyelőre nem tudjuk határozottan megválaszolni, mi okozhatta, hogy Forgách püspök elfordult Hillebrandt-től – talán a terv szerkezetileg megvalósíthatatlannak tűnő és költséges volta –, de sajnálattal kell megállapítanunk, hogy a tervek módosítása által egy valóban pazar épületegyüttessel lett szegényebb Magyarország építészete.

A későbbi Hillebrandt-műveken is megjelenő jellegzetes motívumok között említhetjük a faltükrök füzérdíszzeit, az ovális felülvilágítóval egybefogott díszes nyíláskezeket és a tornyok első emeleti ablakait, melyek záróköve ráfut a főpárkány architrávjára, íves vonalú, szélein guttákkal díszített kötényét pedig gyakorlatilag változatlan formában látjuk viszont az említett korai műveken.

Hillebrandt művészetének Balthasar Neumanntól eredő rétegeiről már többször tett említést a kutatás. Az előbb említett ablakkötények – vagy a tornyok harangablakai – egyértelműen eredeztethetők a würzburgi építkezésekről, ahogyan a bruchsalzi templom Hillebrandtra gyakorolt hatása is könnyen igazolható volna, azonban e hatások tárgyalása túlmutat a jelen tanulmány keretein.



6. kép. Forgách Pál nagyvárad püspök  
(1747–1757) címere a Hillebrandt-féle  
második tervvariáns főhomlokzatán.  
MÉpM Itsz. 72. 020.3, részlet

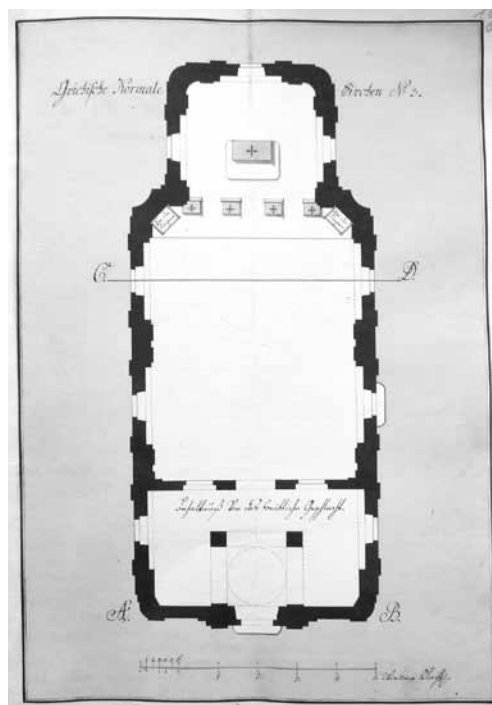
# Terdik Szilveszter

# Görögkatolikus templomtervek a 18. század második feléből

Az északkelet-magyarországi kamarai birtokokon a 18. század második felében sok új görögkatolikus templom épült.<sup>1</sup> A munkálatokat a közösségek gyakran önerőből kezdték, mivel a kamara csak változó mértékben gyakorolta kegyúri jogait, bár a terveket rendszerint a kamarának is dolgozó mesterek készítették. Lorenz Lander (+1782) kamarai építész egy típusterv-sorozatot is összeállított 1779-ben görögkatolikusok számára. Művét Kapossy János ismertette először,<sup>2</sup> majd Kelényi György publikált a 2. sorozatból, amelyet Bácskeresztúron (Ruski Krstur, Szerbia) kívántak megépíteni.<sup>3</sup>

A típusterveken megjelenő templomok külső tömegformálása nem sokban különbözött a korszak átlagos, latin rítusú falusi templomaiétól (egyhajós tér nyugati toronnyal), csak egy dologhoz ragaszkodtak következetesen, hogy sekrestyét nem építettek.<sup>4</sup> A templomok belső kialakítása már több bizánci jeget mutatott, a diadalívbe ikonosztáziont, a hajóba a férfiakat és nőket elválasztó falat terveztek (1–2. kép).

Több kamarai birtokon már a tőpustervek előtt megindult az új kőtemplom építése. Olyan megoldásokat is alkalmaztak, amelyeknek köszönhetően a templomok rítusa már kívülről is jól felismerhetővé vált. A hajó keleti végé-



1. kép. Lorenz Lander: Típusterv görögkatolikus templomhoz, 1779 (3. változat, alaprajz). DAZO fond  
151. opisz 1. Nr. 2531. f 10r

<sup>1</sup> A Kamara történetéről, működéséről általában: Nagy István–F. Kiss Erzsébet: *A Magyar Kamara és egyéb Kincstári Szervek*. Budapest, 1995. 5–63.

<sup>2</sup> KAPOSSY János: A magyar királyi udvari kamara építészei Mária Terézia és II. József korában. *Századok*, 57–58. 1923/24. 598.

<sup>3</sup> A tervek jelzete: MNL OL T 62. Nr. 177/1-3. KELENYI György: Az építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén. In: *Művészet és felvilágosodás Magyarországon, Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. ZÁDOR Anna-SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 129–132. 4. kép (főhomlokzat), 5. kép (alaprajz). Ugyanezeket és a keresztmetszetet közölte: PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete Magyarországon. Hagyomány és megújulás*. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2008. 155. 86. 1–3. kép. Lander 2. és 3. templomterve, a harmadikhoz tartozó költségvetéssel együtt a Munkács egyházmegyei levéltárban is fennmaradt: Derzhahsky Arkhiv Zakarpatskoi Oblasty, Berehovo (Kárpátaljai Területi Állami Levéltár Beregszászi Részlege, a továbbiakban: DAZO) fond 151. opisz 1. Nr. 2531. f. 8-14. A 3. változat 5843 forintba és 4 ½ krajcárba került volna. Egyik változatban sincs boltozat.

<sup>4</sup> Bár a szulini (Sulín, Szlovákia) templom szentélyének végfalához sekrestyét tervezett Johann Michael Sebald lublóí mester (1789). MNL OL S 62. Nr 1141/1. A szentély mögötti sekrestye ötletét a bazilita templomokról (Krasznibrod és Kisberezna) meríthette.



2. kép. Lorenz Lander: Típus-terv görögkatolikus templomhoz, 1779 (3. változat, homlokzat).  
DAZO fond 151. opisz 1. Nr. 2531. f 11r

hez két oldalapszist építettek, amelyek a bizánci hagyománynak megfelelően a kántorhelyek (ún. klirosz) befogadására alkalmas mellékterek, a funkció után ezt az épületrészt is klirosznak nevezték, tömegüket időnként hangsúlyos tetőformákkal is kiemelték. Különös, hogy Lander a kliroszos formát még a magasabb árkategóriájú típus-tervénel sem alkalmazta, noha ismerte, mivel a kamarákhoz beérkező tervek látta (például az 1774-es, lejjebb tárgyalandó perecsenyit), de az 1770-es években járt Ungváron (Uzshorod, Ukrajna) is, ahol közreműködött az egykori jezsuita rendház püspöki székházzá alakításában.<sup>5</sup> Ungvár környékén tapasztalhatta, hogy a közösségek ezt a reprezentatívabb épülettípust kedvelték.

A kliroszos forma a szerzetesi templomok hatására válhatott népszerűvé. A máriapócsi kegytemplom (1732–1757) szerepe mindenképpen jelentős, de hasonló alaprajzi elrendezésű bazilita templom állt Kisbereznán (Malij Bereznij, Ukrajna) és Krasznibródon (Laborcrév, Krasny Bród, Szlovákia) is, az előbbi az ungvári uradalom területén, mind a két templom építését az 1750-es években fejezték be. Pár évvel korábban már kliroszos parokiális templom épült Munkácson (Mukacseve, Ukrajna) és Nagykárolyban (Carei, Románia).<sup>6</sup> Néhány évtizeden belül az ungvári

uradalomhoz tartozó falvak többségében is kliroszos templomokat kezdtek építeni, gyakran a díszesebb tetőformával. Most több olyan emléket mutatok be röviden, amelyek építése viszonylag jól dokumentált.

A perecsenyi (Perecsin, Ukrajna) templom ügyében 1774-ben írtak a hívek közvetlenül a királynőnek, mivel a már öt éve folyó építkezést nem tudták befejezni, ezért 1000 rajnai forint segélyt igényelték.<sup>7</sup> Az uralkodó a Magyar Kamarához továbbította az ügyet, ahonnan az uradalmi adminisztrációhoz került véleményezésre. Ekkor Ungváron a befejezéshez szükséges költségek tételes kimutatását is elkészítették, amelyet 1775. január 4-én szignált „Georg Weigel Baumeister”.<sup>8</sup> Az ár kalkulációhoz egy lapon mellékeltek az épület déli homlokzatának összképét és a hajótetőzet ácsszerkezetének alaprajzát.<sup>9</sup> A templom homlokzati tornyának tömege közvetlenül a hajóhoz csatlakozik, a kliroszok félkörívesen, a szentély szegmensívvél záródik. A torony sisakja gazdagon tagolt, hagymaidomra ülő lanternában végződik, de a hajó közepén és a szentély fölött is megjelenik egy-egy huszártorony, kelet felé csökkenő magassággal és szélességgel. A hajó falát kettős lizénák tagolják, az ablak és a déli ajtókeretek egyszerű kialakításúak.

<sup>5</sup> Több szerződést a jelenlétében kötöttek a mesterekkel 1779-ben. DAZO fond 151. opisz 1. Nr 2762, f 1 r.

<sup>6</sup> A típus eredetéről lásd TERDIK Szilveszter: „...a mostani világnak ízlése, és a rítusnak módja szerint”. *Adatok a magyarországi görög katolikusok művészetéhez*. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2011. 18–30, 9–14. kép (Collectanea Athanasiana I/5.)

<sup>7</sup> Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofkammerarchiv, Wien (a továbbiakban: ÖStA HKA), Kameratele Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 25–26. A levélen nincs dátum, de a többi irat alapján sejthető a keletkezés ideje. A parókus Volkay György volt.

<sup>8</sup> ÖStA HKA, Kameratele Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 23.

<sup>9</sup> ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 151.

A templom pontos befejezési dátumát nem ismerjük, de a helyi kamarai adminisztráció a közösség megsegítését ajánlotta, hogy legalább a szükséges anyagokhoz kedvezőbb feltételek mellett jussanak hozzá, az érvelésben külön kiemelve, hogy a Galíciába és Lodomériába vezető úthoz közel fekvő községről van szó, s a templomot egy igen szép dombocskára emelték, amely az ilyen típusú építkezéseknél példaként is szolgálhatna.<sup>10</sup> 1782-ben a parókiarendezés összesített irataiban már 600 ember befogadására alkalmas kőtemplomot jeleznek a településen.<sup>11</sup>

A kamarai gyakorlat építészeti ügyekben megmutatkozó alaposságát jelzi, hogy a második felterjesztés előtt Pozsonyban (Bratislava, Szlovákia) újrarajzoltatták a perecsenyi templomról kapott anyagot, amire a rajz jobb alsó sarkában található szignó utal: „Cop. Barb. Gundel Posonii.” A Magyar Kamaránál úgy ítélték, hogy a helyi, rajzolásban nem eléggé gyakorlott mesterek munkáit a kedvezőbb elbírálás reményében érdemes átrajzoltatni. Ezt a feladatot a szignó szerint egy Barbara Gundel nevű nő végezte. Mivel az első verzió nem maradt fenn, a megfigyelés helyességét erősítheti, hogy a bácskeresztúri anyagban is több terv két példányban van meg.<sup>12</sup> Az egyik lapon a templom alaprajza (kliroszos), nyugati és déli homlokzata, illetve hosszmetSZete látható. A rajzot bizonytalan vonalak, kidolgozatlan részletek, rossz arányok jellemzik; nem csodálhatjuk, hogy az egészet lemásoltatták Barbara Gundellel.<sup>13</sup> Az eredetiket Simon Höllenberger Maurermeister szignálta Kulán (Kula, Szerbia).<sup>14</sup> Ugyanígy jártak el az épület ácsszerkezetének rajzaival is.<sup>15</sup> A bácskeresztúri templom esetében már tÍpustervek alkalmazása is fölmerült, mivel Lander 2. sorozata is föltűnik az anyagban, szintén Barbara Gundel másolatában.<sup>16</sup> Valószínűleg a közösség mérete miatt dönthettek úgy, hogy inkább Höllenberger tervei alapján építkeznek.<sup>17</sup>

Nagybereznán (Velikij Bereznij, Ukrajna) 1786 körül kezdtek új templom építéséhez, mivel a régi épület lassan életveszélyessé vált.<sup>18</sup> Egy korabeli térkép szerint a görögkatolikus templom a mezőváros közepe táján, Ungvár felől jövet a főút bal oldalán, körülkerítve, egy kanyarban állt.<sup>19</sup> A templomról fölmérési rajz is készült, mivel a helyi latin hívek 1797. november 4-én azzal a kéréssel fordultak a Kamarához, hogy a használaton kívül álló görög templomot, régi parókiát és kántortelket engedje át az újonnan megalapítandó latin egyházközségnek.<sup>20</sup> Kérelmüket Eszterházy Károly egri püspök is támogatta, kiemelve, hogy a tizenkét évvel ezelőtt Trencsén és

<sup>10</sup> Thardy Imre levele, Ungvár, 1774. december 31. ÖStA HKA, Kamale Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 21.

<sup>11</sup> MNL OL A 40. 6. csomó, Lit. C. kötet, f 188r. A jelenlegi templom képe: Михайло СИРОКМАН / Mykhailo SYROKIMAN: *Церкви України Закарпаття / Churches of Ukraine Zakarpathia*. Львів / L'viv, 2000. 79–80, 79. kép.

<sup>12</sup> ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/1–7. A hozzá tartozó iratanyag: ÖStA HKA, Kamale Ungarn Rote Nr 724. Fasc. 33/3. No. 69. ex Dec. 1779.

<sup>13</sup> ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/2.

<sup>14</sup> ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/7.

<sup>15</sup> A rajzokon szerepel a hajó és a toronysisak ácsszerkezetének metszete és alaprajza. Az első rajz: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/6., amelynek tisztázott és kissé nagyított változata: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/1. szintén Barbara Gundel másolata.

<sup>16</sup> Az első a templom alaprajza, a 2. a főhomlokzati rajza, a 3. pedig a keresztmetszete. A lapok tetején: „Project No. II.” A jobb alsó sarkokban: „Cop. Barbara Gundel”. A három rajz jelzete: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/3–5. Ezek közül a 4. és az 5. szerepelt ezen a kiállításon: *Maria Theresia als Königin von Ungarn*. Hrsg. Gerda MRAZ–Gerald SCHLAG. Ausstellung in Scloß Halbturn. Eisenstadt, 1980. 196–197.

<sup>17</sup> 2011 májusában a helyszínen járva erről meggyőződhettem. Az itteni ruszinokról lásd UDVARI István: A bácskai ruszinok és az ortodoxia a XVIII. században. In: *Az ortodoxia története Magyarországon a XVIII. századig*. Szerk. H. TóTH Imre. Szeged, 1995, 55–69. TóTH Tamás: Batthyány József és a görög katolikusok. *Athanasiana*, 33–34. Nyíregyháza, 2013. 127–129.

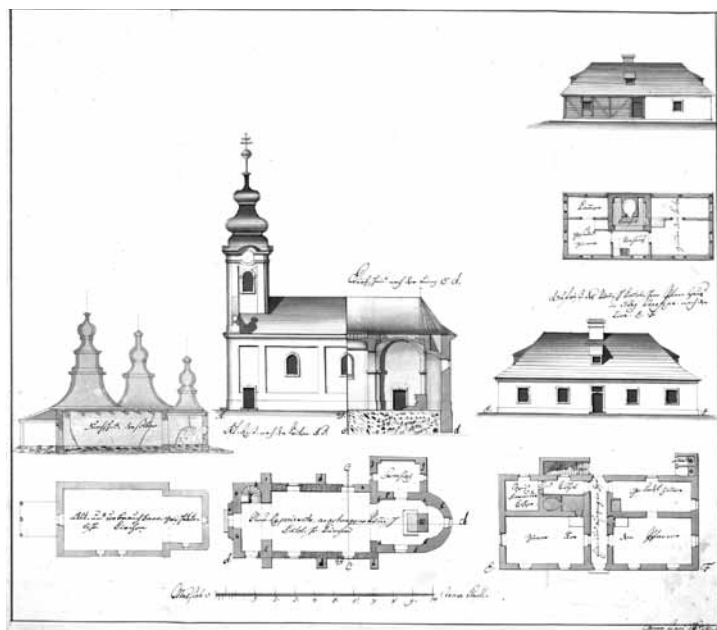
<sup>18</sup> 1796-ban romosnak írják. MNL OL C 104. 55. kötet.

<sup>19</sup> A térkép 1786 és 1788 között készült. A parókus és a kántor telke az út másik oldalán, néhány házhellyel lejjebb volt. MNL OL S 11. No 195.

<sup>20</sup> MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 269.



Liptó vármegyéből idetelepített hívei rászorulnak a saját rítusú papra.<sup>21</sup> A kamaránál el is készítették a régi templom átalakítási tervét, amelyen szerepel az épület alaprajza és hosszmetSZete (3. kép).<sup>22</sup> Az egyhajós templomhoz keskenyebb, egyenesen záródó szentély csatlakozott, csak a hajó déli falán és a szentély két falán nyíltak kicsi ablakok. A síkmennyezet fölött érdekes tetőszerkezet magasodott, amelyet nem metszetben, hanem oldalnézetben ábrázolt a felmérő. A hajón két, a szentélyen egy hagymakupolás sisak emelkedett egymás mellett, kelet felé csökkenő magasságban. Ez a tömegalakítás leginkább a fatemplomok arányait idézi.<sup>23</sup> A régi templomot kőből, kötőanyag nélkül, a hívek saját maguk építették, kb. 300 ember befogadására.<sup>24</sup> Az új latin templomhoz csak a hajó két, hosszanti falából őriztek volna meg részeket. A plébániát néhány év múlva megalapították, de az új templom nem a régi felhasználásával valósult meg.<sup>25</sup>



3. kép. Georg Ippich: A nagybereznai római katolikus templom és plébánia terve, a régi görögkatolikus templom fölmérési rajza, 1798. MNL OLT 62. No. 1027. (49×45 cm)

sák az építkezésre. A pontos robotigényt Joseph Simmeth építőmester el is készítette, egyeztetve az uradalom mérnökével, Joseph Friedhofferrel. A templom fő falai már álltak, csak a toronyból hiányzott még két rendes öl, illetve hátravolt még a boltozás, a belső és a külső vakolás, meg a teljes tetőzet. Az uradalmi adminisztráció támogatta a felterjesztést.<sup>26</sup> Az engedélyt megkapták, két évvel később mégis újabb robotátcsoporthozást kértek. A hívek indítványozták, hogy a közeli, kincstári falvak is segítsenek robotjukkal a templom befejezésében. A munkácsi kamarai uradalom részletes elemzést terjesztett föl a Magyar Kamarának ezzel kapcsolatban, támogatva az ügyet, még gyermekek bevonását sem zárva ki. A Kamara elfogadta a javaslatot.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Eger, 1798. február 24. MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 270–272.

<sup>22</sup> Terv: MNL OL T 62. No. 1027. A plébániához és kántorlakhoz készült költségvetések: MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 242–248.

<sup>23</sup> Az Ung völgyében feljebb fekvő fatemplomok közül lásd СИРОХМАН/СЫРОКХМАН 2000. i. m. 111–114, 116–119.

<sup>24</sup> MNL OL A 40. 6. csomó Lit. C. kötet, f 220 r.

<sup>25</sup> A kassai kamarai adminisztráció támogatta: MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 254. Az 1788-as térképet és a templom jelenlegi elhelyezkedését összevetve úgy tűnik, hogy a latin templom inkább a görög pap vagy kántor telkén, és nem a régi templom helyén épült meg. MNL OL S 11. No 195. Az ügyre vonatkozó további iratok: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 522–526. MNL OL E 87. 256. csomó 20. kútfő (1800), f 435., f 725.

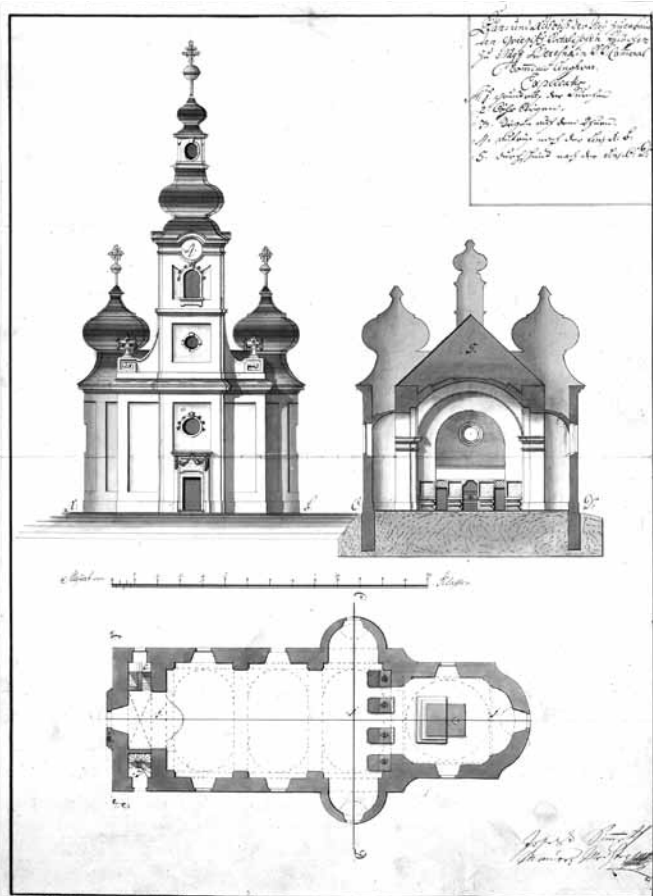
<sup>26</sup> Az ügy összefoglalója és a hozzá tartozó mellékletek: MNL OL E 87. 50. csomó 26. kútfő (1790), f 276–293.

<sup>27</sup> MNL OL E 87. 81. csomó 17. kútfő. (1792) f 200–211. Az összefoglalót Okolicsányi Elek szignálta 1792. január 26-án.



A kamarai tervanyagban fönmaradt egy rajz, amelyet felirata alapján Joseph Simmeth munkácsi építőmester készített a nagybereznai templomhoz (4. kép).<sup>28</sup> A rajzon egyhajós, homlokzati tornyos, kliroszos templom látható. A bejárati ajtó kőkerete copf díszítésű, a torony főpárkány fölötti első szintjéhez két, geometrizált volutában végződő, íves oromfal csatlakozik, végükön vázákkal. A torony tömege alig nyúlik előre a főhomlokzat síkjából, mivel két oldalához lépcsőházak csatlakoznak: az északiból a nyugati karzatra, a kívülről megközelíthető déliből a toronyba lehetett jutni. A torony gazdagon tagolt sisakot, a kliroszok egy-egy hagymakupolát kaptak. Ha a tervet összehasonlítjuk a jelenlegi nagybereznai templommal, kiderül, hogy nem ez az épület készült el.<sup>29</sup> A jelenlegi templom számos részletét tekintve más. Viszont a megvalósult változat terve is fönmaradt a kamarai anyagban, csak nem Nagyberezna, hanem Árok (Jarak, Ukrajna) templomépítkezési irataiban (5. kép).<sup>30</sup> Ezt a rajzot is Simmeth szignálta, több klasszicizáló építészeti megoldás jellemzi, a tetőformák egyszerűsödtek, a torony alacsonyabb, csak a főhomlokzat kap erőteljesebb tagolást. A torony főhomlokzatból előreugró sarkait dór fejezetes pilaszterek kerekeztik, a főpárkány képszekét triglifek díszítik. A kliroszok és a szentély kívül poligonálisan, belül félkörívesen záródik. Mivel a forrásokból kitűnik, hogy a bereznai templom építését már az 1780-as évek végén megkezdték, feltételezhető, hogy Simmeth ezt a tervet nem az ároki épülethez készítette el először, hanem a bereznai második változatának szánhatta. Hogy mi készítette új terv alkalmazására, egyelőre nem ismert, a költséghatékonyt mindig szem előtt tartó kamara behatására gyanakodhatunk. Amikor ugyanis az árokiak benyújtották ezt a tervet, a Simmeth és négy másik mester által szignált teljes költség 2322 rajnai forint és 52 krajcár volt,<sup>31</sup> tehát 700 forinttal kevesebb, mint amennyit a bereznaiaknak az uralkodó megítélt. Nem valószínű, hogy a bereznaiak a már megkezdett templomot fejezték volna be más tervek szerint, de persze ezt sem lehet teljesen kizárni, hiszen az építkezés sokáig elhúzódott.

Az árokiak Simmeth tervéhez mellékelt leveléből kiderül, hogy romladozó fatemplomuk helyett szeretnének újat építeni kőből. Kiemelik, hogy az építési alapanyagok megvásárlásához elég erősnek érzik magukat, inkább a mesterek kifizetéséhez, valamint a fa és zsindely be-



4. kép. Joseph Simmeth: Terv a nagybereznai görögkatolikus templomhoz, 1786. MNL OLT 62. No. 1365. (33×47 cm)

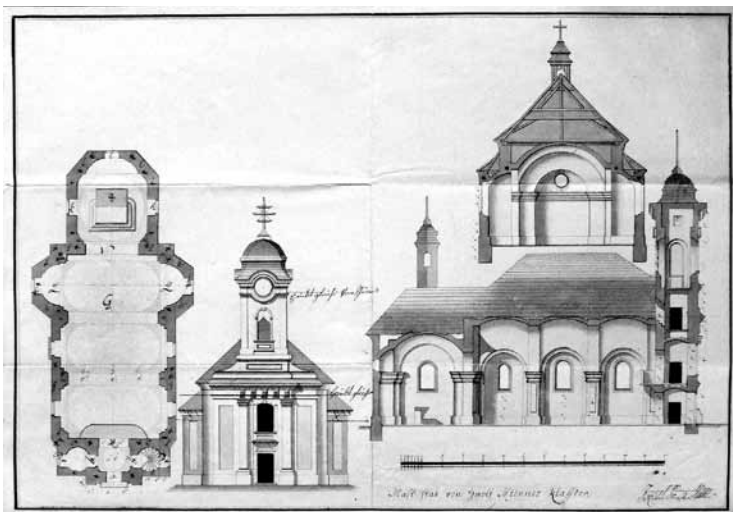
<sup>28</sup> MNL OLT 62. No 1365.

<sup>29</sup> A templom képe: СИРОХМАН/СЫРОХИМАН 2000. i. m. 93. 101. kép.

<sup>30</sup> MNL OLT 62. No 975/1–2. Az első lapon a keresztmetszet és a hajó ácsszerkezetének alaprajza, míg a 2. lapon az alaprajz, a hosszmetset, a keresztmetset és a főhomlokzat rajza szerepel.

<sup>31</sup> MNL OL E 87 61. csomó 5. kútfő (1791), f 736–737.

szerezéséhez kérnék a kamara segítségét.<sup>32</sup> Későbbi beadványaikból látszik, hogy kérelmüket elutasították. 1794. január 31-én a kassai kamarai adminisztráció azt kérte tőlük, hogy a régi templomot erősítsék meg és tartsák használható állapotban.<sup>33</sup> A hívek viszont nem tágitottak, egy hónappal később, február 27-én szerződtek Andreas Eitlein építőmesterrel az új templom építésére a helyi parókus, Petrovics János, valamint Joseph Freidhoffer kamarai mérnök előtt.



5. kép. Joseph Simmeth: Terv az ároki görögkatolikus templomhoz, 1791.  
MNL OLT 62. No. 975/2. (34,7×51,5 cm)

A teljes épületért 1900 rajnai forintot, különféle természetbeni juttatásokat és anyagszállítást vállaltak. A szerződésben tisztázzák az épület méreteit, majd rögzítik, hogy a mesternek kell gondoskodnia az ácsmunkákról, az aranyozott keresztekéről és a tetőzet vörös festéséről úgy, ahogyan a terven is látszik.<sup>34</sup> Bizonyos részletekből világos, hogy nem az 1791-es (5. kép), hanem a korábbi nagybereznai tervre nagyon hasonlító rajzra szerződtek (4. kép). A megvalósult templom is az utóbbi tervhez áll közel.<sup>35</sup> Az építkezés elhúzódott, 1799. június 3-án a királynak írnak, hogy 900 rajnai forinttal, vagy legalább annak felével támogatassák őket, hogy a boltozatok építéséhez szükséges faanyagot és a torony költségeit fedezni tudják. Ké-

rik még, hogy a robotot is erre a célra fordíthassák.<sup>36</sup> Az uralkodó a Magyar Kamarával, ők pedig a kassai adminisztrációval véleményeztették a kérést, ahol Vécsey Miklós újabb elutasító választ adott, mondván, hogy már 1796-ban is erre használhatták a robotot. A Magyar Kamara elfogadta az indoklást, a segílyt megtagadták.<sup>37</sup>

1786-ban Joseph Simmeth tervezte meg az ungvári görögkatolikus parokiális templom tornyának két és fél öllel történő megmagasítását, ennek kapcsán az egész templom felmérési rajzát is elkészítette (6. kép).<sup>38</sup> Az ungvári Ceholnyán álló templom egy korábbi épület keleti irányú bővítésével és a hajó megmagasításával nyerte el jelenlegi, kliroszos formáját 1781 körül, a torony magasítása 1787-ben a kamara támogatásával valósult meg.<sup>39</sup> Valószínűleg ez az átépí-

<sup>32</sup> Kelt Árokon, 1791. május 19-én. MNL OL E 87 61. csomó 5. kútfő (1791), f 744. 1782-ben romosnak írják, kb. 40 évvel korábban épült, és 150 ember befogadására alkalmas. MNL OL A 40. 6. csomó, Lit. C. kötet f 85 r.

<sup>33</sup> A határozat másolata: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 548.

<sup>34</sup> A latin szerződés másolata: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 548–549.

<sup>35</sup> A jelenlegi templom képe: СИРОХМАН/SYROKHMAN 2000. i. m. 43. 35. kép.

<sup>36</sup> MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 547.

<sup>37</sup> MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 551–554.

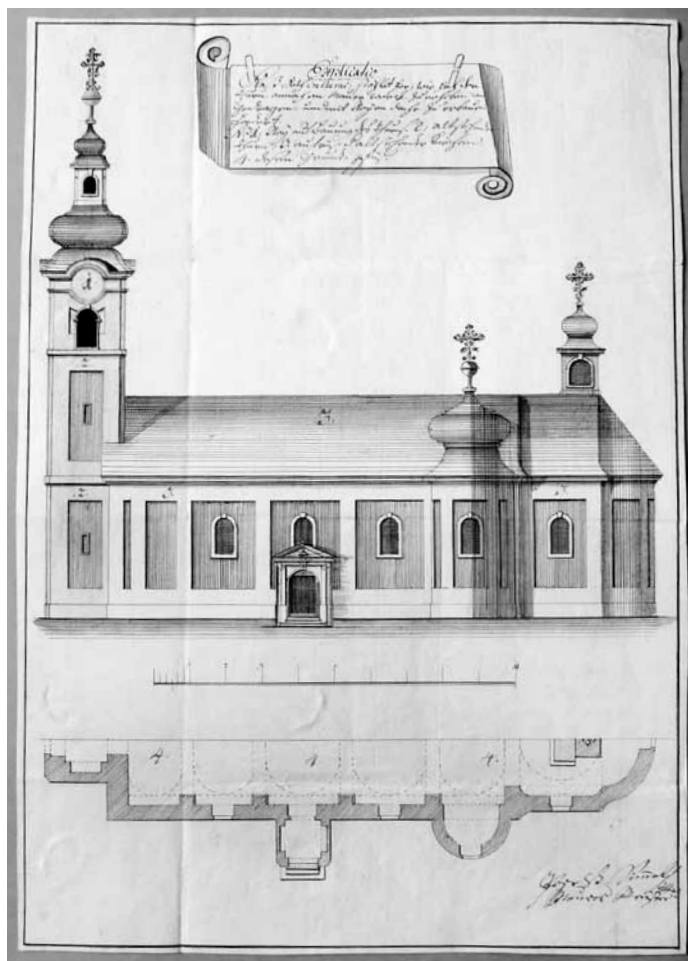
<sup>38</sup> MNL OL S 62. Nr. 1366/1.

<sup>39</sup> Michael LUTSKAY: Historia Carpatho-Ruthenorum. Sacra, et Civilis, antiqua et recens usque ad praesens tempus. Ex probatissimis authoribus Diplomatus Regiis, et Documentis Archivi Episcopalis Dioecesis Munkacsienis elaborata. In: *Наукowy збірник музею української культури в Свиднику* 18. Prešov, 1992. 133. Az egyházközséget 1575-ben alapították, a templomot állítólag 1678-ban építették. Az a Mészárosnál szereplő adat, hogy 1787 és 1802 között egy új templomot egy másik telken építettek fel (Mészáros Károly: *Ungvár története, a legrégibb időkől maig*. Pest, 1861. 62), nem tartható. A városnak több felmérési rajzát is ismerjük, amelyen látható a korábbi templom helyszínrajza, amely biztosan a mai helyén állt. MNL OL S

tett templom is minta volt az Ungvár környéki görögkatolikusok számára. Nem csak a toronymagasításban volt szerepe Simmethnek: talán tőle származhattak a bővítés tervei is, bár Joseph Friedhoffer mérnök személye is felmerül.<sup>40</sup>

Kettejüknek tevékeny szerep jutott a kamarai birtokokon épülő görögkatolikus templomok körül. Joseph Simmeth valószínűleg azzal a mesterrel azonos, aki a Magyar Kamara megbízásából költségvetéseket és átépítési terveket készített 1771 novemberére az ungvári vár püspöki rezidenciává, a romos vártemplom székesegyházzá alakításához.<sup>41</sup> Joseph Friedhoffer 1783-ban már biztosan a kassai, beszercebányi és munkácsi kerület építészeti igazgatóságán dolgozott, 1788-ban munkácsi városi mérnök lett.<sup>42</sup> A templomok tervezésében nyilván az előbbinek, a hivatali adminisztrációban viszont az utóbbinak jutott nagyobb szerep.

További kutatást igényel, hogy a kamarai birtokokon folyó építkezések milyen mértékben különböztek a magánföldesúri birtokokon folyó munkáktól, hogy az itt élő jobbágyok kedvezőbb anyagi helyzetben voltak-e a más típusú uradalmakon élő társaiknál. Az emléanyagot áttekintve ugyanis az a benyomásunk, hogy a kamarai birtokon hamarabb megindult és gyorsabban zajlott le a fatemplomok cseréje, mint az érintett megyék más területein, s az itt fölépített templomok az átlagosnál reprezentatívabb kialakításúak.



6. kép. Joseph Simmeth: Az ungvári parokiális templom felmérési rajza toronymagasítással, 1786. MNL OLT 62. 1366/1.

11. Nr. 192 (1763), ÖStA HKA Kriegssarchiv, Inland c V a) Ungvar Nr. 04. (1765), és ÖStA HKA, Kartensammlungen M 10/4. (1774). Mészáros adata inkább a parókiára vonatkozhat, amely Simmeth tervei szerint ekkoriban épült. MNL OL S 62. Nr. 1366/2. A mai templom képe: СИРОХМАН/SYROKHMAN 2000. i. m. 22, 4. kép.

<sup>40</sup> Mészáros 1861. i. m. 62. Bár egy Joseph Friedman nevű építész is idekapcsol az irodalom: СИРОХМАН/SYROKHMAN 2000. i. m. 23.

<sup>41</sup> ÖStA HKA, Kameralé Ungarn RNr 720, Fasc. 33/3. Nr. 21 ex anno 1776. f 70–120. A tervek: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 159/1, Rb 159/3–7, Rb 159/9–10., MNL OL T 1. Nr. 626/4., T 1. Nr. 626/5., T 1. Nr. 626/6. Két rajtot közölt JANOTTI Judit: Az ungvári vártemplom legújabb kutatási eredményei. *Műemlékvédelem*, 41. 1997. 183–184. A tervek nem valósultak meg. Vannak adataink Jacob Simmeth nevű mesterre is, de a kettőjük közötti kapcsolat még tisztázatlan. Ő 1770-ben 20 éves volt, a munkácsi építőmester fia. TERDIK Szilveszter: A bikszádi monostor kegyképének eredete. In: „Rómából Hungáriába”. Nemzetközi konferencia Joannes Josephus De Camillis (1641–1706) munkácsi püspök halálának 300. évfordulóján. Szerk. VÉGHSEŐ Tamás. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2008 (Collectanea Athanasiana, I/1). 326, 337. 1782-ben készített terveket a kisbereznai kolostorhoz is. PUSKÁS 2008. i. m. 181, 86. kép.

<sup>42</sup> EMBER Győző: A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata, 1788–1867. *Levéltári Közlemények*, 20–23. 1942–1945. 349: 9. j., 350: 12. j. Embernél Frendhoffer alakban szerepel, de az idézett forrásokban Friedhoffernek írják.

Szilárdfy Zoltán

# Pestisemlékművek egy barokk szószék párhuzamában

A Szentháromság Egy Isten ábrázolásának közel két évezredes múltja van a keresztény művészet történetében. A magyarországi számtalan Szentháromság-emlékmű eszmei és gyakran formai előképe a bécsi Grabenen álló, I. Lipót 1679-es fogadalmából alapított, 1688-ra elkészült monumentum, amelynek oldalán a birodalom többi címere mellett szembetűnő a magyar címer.<sup>1</sup> A hazai emlékművek között feltétlenül megemlítendő az 1701-ben emelt soproni, a váci, a kecskeméti, a szekszárdi, a pozsonyi, a nagyszombati, a komáromi, és a kvalitásuk miatt kiemelkedő három impozáns monumentális alkotás, az itáliai Dionysio Ignazio Stanetti által készített selmecbányai (Banská Štiavnica), a kőrmöcbányai (Kremnica) és a korponai (Krupina, ma mindhárom Szlovákia) Szentháromság-oszlopok. Vároštörténeti jelentőségű Ungleich Fülöp és Hörger Antal budavári Szentháromság-szobra 1713-ból, oldalain a járvány és az építés riportszerű reliefjeivel, valamint a közelmúltban helyreállított óbudai Szentháromság-emlékmű, amely Bebo Károly alkotása 1740-ből.<sup>2</sup>

Közép-Európában a pestisjárványok közismert emlékművei a „Tria Davidis Mala” szakrális *praeservativumaiként* a „Tria Optimus Maximus” védelmező erejének hitében születtek, amint azt a Szentháromság-kultusz leglelkesebb apostola, Padányi Bíró Márton veszprémi püspök által szerzett egykorú ének bizonyítja:

„Három súlyosbb csapás  
Gyakran mireánk száll:  
Éhség, hadakozás és mirigyhalál,  
Szent Háromság ezektől meg-tartsál.

Áldgy meg minket,  
Örök Isten, mi Istenünk,  
Áldgy meg Isten,  
Egyet áldunk három személyekben.”<sup>3</sup>



1. kép. Szentháromság-emlékmű, Olomouc

<sup>1</sup> A fényképfelvételeket Legeza Lászlónak és Szalados Bélának köszönöm. Alfred MISSONG: *Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen*. Wien, Wiener Dom-Verlag, 1970<sup>3</sup>. Abb. 35.

<sup>2</sup> AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*. I. Budapest, Akadémiai, 1959. 64–69. SZILÁRDFY Zoltán: *A barokk évszázadok ikonográfiájának sajátos Szentháromság-típusai különös tekintettel a hazai emlékekre*. In: BARNA Gábor (szerk.): „Oh, boldogságos Háromság.” *Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről*. Budapest, Paulus Hungarus–Kairosz, 2003. 37–58.

<sup>3</sup> SZILÁRDFY Zoltán: *Kegyképtípusok a pestisjárványok történetében*. Palermói Szent Rozália ikonográfiájához. In: Uő: *Ikonográfia – kultusztörténet. Képes tanulmányok*. Budapest, Balassi, 2003. 180–204; 198–199; PADÁNYI BÍRÓ Márton: *Angyali Társaságok Szövetsége...* Győr, 1754. 53. Lásd még a jelen kiadványban HARIS Andrea írását (a szerk.).



A Szentháromság- emlékművek között a legkülönlegesebb építészeti alkotás az olomützi (ma: Olomouc, Csehország), hatalmas, 35 méter magas, négy bejáratú kápolnára emelt oszlop, tetején Šimon Forstner ötvösmester aranyozott réz kompozíciója a három isteni személlyel. 1716 és 1754 között épült, az oszlopon dolgozó mesterek mindannyian városi polgárok voltak: Vaclav Render, aki már az építés közben elhunyt, csak az első szint megépítését érte meg, de vagyónát az oszlop építésére hagyta. František Thonecki, Jan Vaclav Rokicky, Augustin Scholtz sem élt a mű elkészültéig, amit Jan Vaclav fia, Jan Ignác Rokicky fejezett be. A szobrászati díszítést Filip Satler után Ondřej Sachner folytatta. 1754. szeptember 9-én, a Szűz Mária születését követő napon, a királynő, Mária Terézia, Lotharingiai Ferenc német-római császárral együtt részt vett az emlékmű szentelésén, amit a Péter apostol domborműve alatti kronosztikon is megörökít (1. kép).<sup>4</sup>

A történelmi Magyarország szebbnél szebb barokk szószékei egytől egyig, külön is megérdemelnék művészettörténeti feldolgozásukat mind tematikai, mind pedig szobrászati értéküket tekintve. Teológiai és morális üzenetük az igehirdető nélkül is nyilvánvaló, az oltár mellett a templomok berendezésének legjelentősebb tárgyai. A Tridentinum utáni katolikus restauráció hitvédelmi szemléletében a prédikálószekék díszítése ikonográfiai programot kap, ami valójában a 17–18. századból fennmaradt műveken nyilvánul meg.

A hazai emlékek sorában egyedinek számít az óbuda-újlaki plébániatemplom szószéke (2. kép), melynek sajátossága a fogadalmi pestisoszlopokkal való eszmei hasonlóságban rejlik. Amint a szabadtéri monumentumok a Szentháromsághoz forduló szentek közbenjárását reprezentálják, az újlaki szószék aranyozott reliefjei ugyancsak ezt tükrözik.

A pusztító pestistől oltalmazó segítő szentek a szószék háromkaréjos mellvédjén, rokokó keretekbe foglalva jelennek meg. Szembetűnő közepén, amint Borromei Szent Károly, Milánó kardinálisa az 1576-ban dühöngő járvány betegek között egy haldoklót áldoztat. A drámai feszültséget szárnyas angyalka oldja fel, fején a bíborosi kalappal.<sup>5</sup> Hogy szemmagasságban, a központi ábrázolás *San Carlo Borromeóé*, a magam részéről *signum auctoris*nak tekintem. A budavári klarisszák ajándékozták addigi szószéküket a közismert, jeles Bebo Károlynak, a Zichy család udvari szobrászának közbenjárására 1778-ban az újlaki templomnak. A remekmű 1747–1748-ban készült.<sup>6</sup>

A központi jelenet alatt Palermói Szent Rozália alussza örök álmát. A fejedelmi remetelány attribútumai rózsakoszorú, feszület, az ijesztő halálfej koponyája ellentétéként Rozália mo-



2. kép. Bebo Károly: Szószék (1747–1748), óbuda-újlaki plébániatemplom

<sup>4</sup> Simona JEMELKOVÁ–Helena ZÁPOLKOVÁ: Olomoucké barokní sloupy. In: Ondřej JAKUBEC–Marek PERŮTKA (red.): *Olomoucké Baroko. Výturná kultura let 1620–1780*, 2. Olomouc, Muzeum umění, 2010. 146–150.

<sup>5</sup> SZILÁRDFY Zoltán: Magyar vonatkozások Borromei Szent Károly kultuszában és ikonográfiájában. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 262–269: 264–265, 267.

<sup>6</sup> SZOKOLAY Antal: A budaújlaki r. k. egyház. In: *A budapest-újlaki róm. kath. egyház évkönyvei*. I. 1926. Budapest, Held Irodalmi és nyomdavállalat, 37. TÖRÖK József: *Az újlaki Sárlos Boldogasszony-templom*. Budapest, Mikes, 2005. 25.



solya mint az enyészet idealizált látványa enyhítette a szörnyű betegségtől való rettegést (3. kép).<sup>7</sup>

Jobb oldalt Szent Rókus, a középkornak az Örök Városba induló montpellier-i zarándoka, aki betegeitől elkapta a mirigyragályt, de hűséges kutyája napi kenyeréről gondoskodott (4. kép). Bal oldalon Szent Sebestyén, a keresztényül-dözések milánói származású, bátor mártírja, aki Rómában mint a császári hadsereg katonája vallotta meg hitét. A fához kötött ifjú hős testében a nyílvevő az istennyilának tartott pestist jelentik, amittől tisztelőit megmenti. Ezért már a római egyház legkorábban tisztelt járványelhárító patrónusa, amit a San Pietro in Vincoli templomban levő 7. századi mozaikképe is igazol (5. kép).

A szószékajtón, amint a pestisoszlopok központi részein is, az Immaculata lebeg. A népfelfogás szerint a „halál-szeplőnek” nevezett döghalált egyedül a bűn szeplőjétől mentes, Szeplőtelen Szűz tudja kivédeni. Így vált apotropaikus jellegűvé az Immaculata. Az összülőktől származott áteredő bűn minden nyavalya forrása, vagyis *pestiferae*, melytől mentesen csak egyetlen személy, az új Éva kiváltsága, hogy a vétkes ősanya nevét AVÉ-ra változtassa.<sup>8</sup>

A hangvetőt kariatida angyalok tartják. Tetején fodros felhők, gyermekangyalok, karcsú vázák fölött az égszínkéék glóbuszon aransugaraktól és ezüst-felhőkkel koszorúzott, gondviselő Szentháromság-embléma ragyog. A Szentháromság-emlékművekhez hasonlóan ez a csúcshimnusz koronázza ezt a páratlan, különleges és nagyszerű alkotást, melyen a hangvető homlokzatán arany kartusba foglalt felirat – VERBUM DEI – a megtestesült, örök Igére utal; az Istenszem, a *Divina Providentia* az Atyát, a Szentlélek galambja a hangvető belsején pedig a harmadik isteni személyt idézi.



3. kép. Palermói Szent Rozália. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve



4. kép. Szent Rókus. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve



5. kép. Szent Sebestyén. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve

<sup>7</sup> SZILÁRDFY Zoltán: Kegyeképtípusok a pestisjárványok történetében; Palermói Szent Rozália ikonográfiájához. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 180–204, illetve 205–212: 205.

<sup>8</sup> SZILÁRDFY Zoltán: Ádám és Éva barokk kultuszának és ikonográfiájának nyomai Magyarországon. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 13–19: 16.

Haris Andrea

## Az „Angyali társaságnak szövetsége” a sümegi orgonakarzaton

A sümegi orgonakarzat írott ikonográfiai alapvetését Padányi Bíró Márton *„Angyali társaságnak szövetsége...”* című könyvének második fejezete tartalmazza.<sup>1</sup> Ez a vaskos mű nem ismeretlen a hazai barokk-kutatásban. A püspököknek a Szentháromságról és annak dicséretéről vallott hitelveit, a tisztelet általa megteremteni kívánt kultuszát és külső megjelenési formáit, valamint a Szentháromsághoz írt énekeit magában foglaló kiadványt rendszeresen elemzik a kultusszal foglalkozók.<sup>2</sup> A második fejezetben a püspök felsorolja a Szentháromságnak hódolókat mind az égben és itt a földön is, ahogy azt a sümegi karzaton látjuk. „Oh Sz Háromságnak Hívei, Tisztelői! Járuljatok ti-is ehhez a Királyi székben ülő örökös Uratokhoz... Ímé az Isteni szeretettel égő gerjedező Serafim Angyalok, és ezekkel (a' mint fölyebb-is említém) a' négy Lelkes állatok vagy-is a' négy evangélisták ide járulván nem nézhetvén...” Padányi írása szerint az égi dicsőítésben a négy lelkes állat és a szeráfok után következik a huszonnégy vén, az ó- és újtestamentumi királyi papság, a megdicsőült áldozópapok, majd a mindenféle nemzetségnek, népnek, nyelvnek különbözősége szerinti nagy sereg vonul fel „fejér hosszú ruhába öltözve, és Pálmák a' kezeikben”, végül a kilenc karbéli angyalokkal, minden dicsőült Lélekkel és Szűz Máriával zárja be sort.<sup>3</sup> A püspök ezt a János Jelenésein alapuló, mennybéli folyamatosságot dicsőítést írja elő híveinek a földön. Ez volt az általa létrehozott Szentháromság-társulatok kitűzött célja, és ez a földi és égi dicsőítés látható a sümegi orgonakarzat boltozatán és hátfalán.

Az orgonakarzaton, megegyezően a templom egészének építészeti térképzésével, amely teljesen alárendelődik a falképek programjának, egyedi megoldás született.<sup>4</sup> A karzat boltozatán és hátfalán (a nyugati falon) lévő falképek kompozicionális egységet alkotnak.<sup>5</sup> A két falsík találkozásánál, annak eltüntetésére törekedve, a vakolatot holkerszerűen alakították ki, így téve lehetővé, hogy a boltozat és a hátfal egy képmezővé váljon és a kompozíció ne törjön meg egy negatív sarkban, hanem átívelődjön a hátfal és a boltozat között.

A boltozat középtengelyében a királyi székben ülő „örökös Úr” jelenik meg, a Maiestas Domini típusában. Fején pápai tiara, bal kezében uralkodói pálca, jobb kezét a világmindenség

<sup>1</sup> PADÁNYI BÍRÓ Márton: *Angyali társaságnak / SZÖVETSÉGE* [...]. Buda, Landerer, 1753. A tanulmány megírása során a mű harmadik, 1756-ban Kolozsvárott megjelent kiadását használtam.

<sup>2</sup> SZILÁRDFY ZOLTÁN: A barokk évszázadok ikonográfiájának sajátos Szentháromság típusai. In: *„Oh, Boldogságos Háromság”. Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről.* Szerk. BARNA Gábor. Budapest, Paulus Hungarus, 2003. (Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár, 12.) 38–41; DÉNESI Tamás: Kultusz és egyházi irányítás. A Szentháromság tisztelete a 18. századi veszprémi egyházmegyében. In: *Portré és imázs. Politikai propaganda és reprezentáció a kora újkorban. R. Várkonyi Ágnesnek egy jeles nap örömeire tanítványaitól.* Szerk. G. ETÉNYI Nóra–HORN Ildikó. Budapest, L'Harmattan, 2008. 94–124. Dénesi Tamásnak köszönettel tartozom szíves szóbeli közléseiért.

<sup>3</sup> PADÁNYI 1756. i. m. 18–19.

<sup>4</sup> HARIS Andrea: „Istae fabricae a Martino”. Padányi Bíró Márton és a sümegi templom falképei. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Josef Winterhalter (1743–1807).* Szerk. JAVOR Anna–Lubomír SLAVÍČEK. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2009/7.) 13–29; 16.

<sup>5</sup> A kompozíciónak nem része az orgonakarzat déli bejárata feletti két ábrázolás és az 1938-as restaurálást megörökítő felirat.

felé tárja ki. Lábánál, de még dicsfényének körén belül, a négy lelkes állat ül, bal oldalán az ökör és az angyal, jobb oldalán a sas és az oroszlán. A körön kívül, annak feliratát – „CHORI COELES TES ET TERRESTES FERVENTER AMORIS IGNE ARDENTES [1758] / LAVDES DEO CONSTanter SINE FINE DICENTES [1758]”<sup>6</sup> – figurálisan megjelenítve először az égi, majd alul a „földi” kórus látható, amelyek szüntelenül dicsőítik az Atyát. Az Atya dicsfényének körét puttófejek szinte teljesen összezáruló koszorúja követi, két oldalról a kör felé fél- és egész alakos angyalok repülnek, a boltozat hajó felé eső szélén puttók és angyalok csoportjai fordulnak szintén a középpont, az Atya felé. A boltozat szélén, a leckeoldalon két, páncélba öltözött angyal zárja le a kompozíciót, alattuk egy, a képmezőből kitekintő angyalfej látható. Az evangéliumi oldalon is szimmetrikusan hasonló, álló angyalokból alkotott figurális kompozíció lehetett, de ebből mára csak egy láb maradt fenn.<sup>7</sup> A Maiestas Domini-ábrázolás alatt, azzal egy vonalban, de már az orgonakarzat hátfalán, Szent Mihály arkangyal áll római katonai viseletben; bal kezében pajzsot, jobbában kétkarú mérleget tartva. Mögötte két oldalon két, illetve három angyal bukkan elő, melyek közül a jobbján álló szélső angyal a vándorbotos Rafael,<sup>8</sup> míg a balján lévő három angyal közül a középső Gábiel, aki babékoszorút visel a fején, és kezében liliomot tart. A Szent Mihály körül csoportosuló angyalok az arkangyalok rendjét jelentik meg; a jelenlegi töredékesség és átfestések miatt nem zárható ki, hogy mind a hét arkangyal látható volt eredetileg. Szent Mihály alatt, a karzat ablakának két oldala mellett egy-egy fél-, háromnegyed profilból ábrázolt, hátrahajló angyal repül felfelé. A leckeoldalon lévő két kezével könyvekkel, rózsákkal és rózsafüzérekkel megrakott, kör alakú aranytálcát emel a magasba. A másik oldalon szálló angyal mindkét kezében egy-egy rózsafüzért és rózsaszálakat tart, amit a magasabban lévő jobb kezében még egy lángoló szív is kiegészít.

Padányi *Angyali társaságról* szóló könyvének 15., „A dicsőült szentek tiszteletéről” című fejezetében átveszi Dionüsziosz Areopagitész *Mennyei hierarchiájában* kidolgozott, az angyalok három csoportjáról és kilenc rendjéről szóló tanítását.<sup>9</sup> A sümegi falképen az Atya körül elhelyezett angyalok csoportjaiban jelenleg nem lehet elkülöníteni az angyalok kilenc rendjét, de a falkép töredékessége miatt elképzelhető, hogy az arkangyalok és a szeráfok jelenleg szétválasztott csoportjain kívül az összes rend képviselve volt a karzaton.

Szent Mihály lábának magasságában kétoldalt vízszintes vonalban a huszonnégy vén leboruló alakja húzódik. A vének sora nehezen számolható végig, jelenleg tizenhét sikerült egyértelműen azonosítani a felületen. A vének alakjai a középponttól a szélek felé egyre növekvők, középpont csak szemközti nézetből ábrázolt, földig lehajló fejük és hátuk látható, míg a szélek felé egyre növekszik alakjuk, és oldalnézetté válva megjelenítődik teljes, leboruló figurájuk. A vének előtt letett koronák sorakoznak, amelyek vonalát a két szélén füstölők zárják le. A leckeoldalon lévő vének sora mögött oldalt pálmaágat tartó, fehér ruhás, középpont felé forduló, éneklő fél- és negyed alakok rendeződnek három sorba.

Az angyalok karába két „földi” lény ékelődik bele. A Maiestas Domini-ábrázolásból kétoldalt lefelé, haránt irányban egy-egy sugárnyaláb indul ki, és mutat a leckeoldalon Szűz Mária su-

<sup>6</sup> „Mennyei és földi kórus buzgálkodik égő szeretetben / Dicsérik az Istent véget nem érő beszédben.” A feliratok Borossay Katalin nyersfordításai, hálaival tartozom neki nemcsak a karzaton, hanem az egész templomban található kronosztikonok fordításáért.

<sup>7</sup> A karzat három restauráláson esett át, 1938-ban, 1968-ban és 2012-ben. Az 1968-ban készült fényképen még látható két, nagyméretű álló angyal, alakjuk azonban már jelentősen átfestett, fejeik az 1930-as évek stílusát idézik. Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Tervtár, ltsz.: D 25753/I–III.

<sup>8</sup> A vándorbot minden bizonnyal az angyal kezében és nem előtte volt, ahogy ez ma látható, de kezének mozdulata megváltozott a két, 20. századi restaurálás alatt, és a bot kikerült a kezéből.

<sup>9</sup> PADÁNYI 1756. i. m. 187. Az angyalok megjelenése Magyarországon egyedül az abai r. k. templom freskóján látható. A Szentháromságának szentelt jezsuita templom szellemisége és építészeti formanyelve szoros rokonságot mutat a sümegi templomával, elemzése azonban meghaladja a jelenlegi terjedelmi kereteket.



1. kép. Sütemeg, r. k. templom orgonakarzata, 1937 körül.  
Forster Központ, Fotótár 034019PD



gárkoszorúval körülvett, felhőn térdeplő, szemét az Atyára emelő, két kezét befogadásra kitaró alakjára. Mária elhelyezése a falképen belül szimbolikus, alakjával összeköti a földi és az égi világot, mivel figuráját – festői bravúrral – részben az orgonakarzat hátfalán, részben a boltozaton alkották meg. A másik sugárnyaláb az evangéliumi oldalon a Máriánál kissé lejjebb térdeplő, imádkozó Dávid királyra vetül. A figura ágyékkötős ruházatával, vállán átvetett parittyájával a fiatal Dávidot jeleníti meg, fején azonban királyi koronát visel. Padányi művének idézett fejezetében az Őszö-vetség legnagyobb királyát nem említi név szerint az Atya előtti hódolók sorában, mégis talán Dávid személyét és zoltárait idézi legtöbbször ebben a könyvében. A püspök által az Isten okos, hív szolgájaként jellemzett Dávid megjelenése az orgonakarzat hátfalán nemcsak az *angyali olvasóval* kapcsolható össze, hanem alakjával összekapcsolja az orgonakarzat és az az alatti felület kifestését, ezzel részévé válik az egész együttes ikonográfiai programjának.

A két nagyméretű, rózsafüzérek magasba emelő angyallal záruló mennyei kar alatt a falkép földi zónája kezdődik. A márványt imitáló, festett lábazatra helyezett három lépcsőfokból álló emelvény köti össze a karzat ablakával két részre osztott kompozíciót, amelyet kétoldalt a boltozatig felnyúló, széles pilaszterek zárnak le. Ennek a festett építészeti elemnek a középrészén kígyóznak át Padányi mondatszalagjai: „ISTAE FABRICAE A MARTINO / PRAESVLE DEO SACRA”.<sup>10</sup> A leckeoldalon, a pilaszter előtt, egy Szentháromság-émlékmű is áll.<sup>11</sup>

A leckeoldalon felsorakozó férfiak, akiket tradicionálisan Padányi Bíró Márton püspök udvarának szoktak tekinteni, mozdulataikkal vagy tekintetükkel mind a középtengely felé szerkesztettek. A karzaton állóra néznek, és bár imára kulcsolják kezüket, nem tartanak kapcsolatot az égi zónával. A karzatablak mellett a lépcsős emelvény térben előreugrik, és ennek tetején, egy faragott díszítésű imazsámoly mögött, fehér, aransujtásos ruhában, prêmes mentében egy középkorú, bajszos férfi térdepel, aki Zala megye leghatalmasabb földesurával, Festetics Kristóffal azonosítható. Háta mögött négy reverendás, fején pileolust viselő pap sorakozik fel, kitöltve a falfelületet Padányi Bíró Mártonnak szintén térdeplő mögött elhelyezett alakjaig. Az őszbe forduló hajjal és bajusszal megfestett főpap teljes püspöki ornátust visel, csipkés karinggel, mocétummal, mellkereszttel. Intarziával díszített térdeplőjén aranszínű, vörös mintával díszített brokátanyagot vetettek át, a zsámoly tetejére még egy becsukott könyvet helyeztek el, mögötte vörös anyaggal kárpitozott karosszék áll, jelezve, hogy csak most állt fel és térdelt le.

Padányi Bíró Márton alakja mögött rendezetlenül, de megközelítőleg négy sorban térdepelnek és állnak környezetének nemesurai, valamint a templom falképeinek festője, Maulbertsch. Az emelvény első lépcsőfokán, a püspökhöz legközelebb ereszkedett fél térdre, bécsi ízlés szerint készült ruházata eltér a többi nemes magyar viseletétől. Az egymás fölé helyezett magyar nemesi társaság középpontjában álló nemesúr az egyetlen a képen, aki nem imádkozik, hanem kezét keresztezi a melle előtt. Elöl lévő kezével rózsafüzért mutat a nézőnek, a másikban gömbben végződő bot mellett kék szalagot tart.<sup>12</sup> Összesen tizenkét magyar nemesúr alkotja a püspök mögött felsorakozott csoportot; ehhez csatlakozik még a festő, a négy pap, és tőlük kissé elkülönülve, a csoport jobb szélén, Festetics Kristóf.

<sup>10</sup> A mondatszalag az orgonakarzat 2012-es felállványozása előtt nem volt látható. Lásd HARIS 2009. i. m. 13.

<sup>11</sup> A Szentháromság-oszlop ábrázolása hasonlít a Padányi Bíró Márton által 1755-ben felállíttatott, Lentiben lévő Szentháromság-oszlopra, annak ívháromszögre szerkesztett alaprajzára. A Lentiben található oszlopon azonban csak a gúla tetején lévő Szentháromság-szobor látható, más figurális rész nem díszíti.

<sup>12</sup> Sajnos a kép kopottsága miatt nem dönthető el, hogy a férfi kezében lévő rózsafüzér lehet-e az a sajátos rózsafüzér, amelyet Padányi kívánt meg társulatának tagjaitól, amely a Szentháromság tiszteletére csak három tizedből áll, és ezt olvasva kell elmondani az általa a Szentháromság tiszteletére összeállított imádságot, a „szentest”. A férfi azonosítása egyelőre nem sikerült, a püspök környezete és a Zala megyei tisztikar adatai Inkey Boldizsár személyére utalnak. Róla lásd KOSTYÁL László: Nagykanizsa művelődéstörténete (1690–1849). In: *Nagykanizsa. Városi monográfia*. II. Szerk. LENDVAI Anna–RÓZSA Miklós. Nagykanizsa, Nagykanizsa Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2006. 352–354.



Az evangéliumi oldalon a festett lépcsős emelvény tetejét bábos korlát zárja le. A korlát előtt, amely mintha áldoztatórács lenne, hattagú csoport térdepel – talán egy család férfi és fiú tagjai –, a karzat hátfalának középtengelye felé fordulva. A csoportból az első lépcsőfokon térdeplő, piros ruhás, fekete csizmás, barna, bajusztalan ifjú az egyetlen ezen az oldalon, akinek arcvonásai portré jellegűek.<sup>13</sup> A térdeplő csoport felett középpött, a legfelső lépcsőfokon, de még a korlát előtt, díszruhába öltözött, imádkozó hölgy áll – talán a család női tagja –, hajában gyöngyös koszorúval, nyakán sötétkék szalagra helyezett násfával. A bábos korlát mögött imádkozó nők és egy gyermek egymás fölött, két sorban, laza kapcsolati rendszerben elhelyezett mozgalmass csoportja jelenik meg. A tizenöt női alakot imára kulcsolódó kezükön kívül viseletük köti össze és teszi őket közösséggé. Világos tónusú, ünnepi ruházatuk jellegzetes eleme a sötétkék szalag. A fiatalok ezt homlokukon pántként viselik, a középkorúaknak a nyakán jelenik meg, amelyre jellemzően keresztet helyeztek, egy esetben a ruha kézelőjénél háromszög alakzatban tűnik fel ez a szín. Az idősebbeknél a nyakon lévő szalag mellett még megtalálható a sötétkék mint a fejükön viselt kendő színe. A korlát előtti és mögötti csoportot középpött, a mellvéden ülő gyermek kapcsolja össze.

Az orgonakarzat alsó, földi zónájának elemzése számos kérdést vet fel. Leegyszerűsítendő-e a földi zónában lévő alakok meghatározása Padányi Bíró Márton udvartartására? Leegyszerűsítendő-e a csoport szétválasztása női és férfi oldalra? Van-e jelentése a nők viseletében állandóan, a férfiaknál időnként jelen lévő kék szalagoknak? A leckeoldalon lévő férfiak csoportjában, centrálisan elhelyezkedő férfinak a rózsafüzért és a kék szalagot felmutató mozdulata, a két tárgy együttes megjelenése megengedi azt a hipotézist, hogy a szalagot a Szentháromság-társulathoz tartozás jelképeként tekintjük. Természetesen nem véletlen a kék szín, amely a tisztaságot, a hűséget szimbolizálja, de mindenekelőtt a kék az angyalok színe, akik rendületlenül dicsérik Istent. A veszprémi püspök különösen figyelt kultuszának külsőségeire. Ismerjük rendelkezését arról, hogy a plébániáknak szabályozott méretű Szentháromság-szobrokat kellett beszerezniük. Ezek közül a körmeneti Szentháromság-szobrot vivő négy ifjúnak meghatározta ruházatát; ennek színeiben a Szentháromságot kellett megjelenítenie. Fehér köntöst viseltek, amelyet kék övvel fogtak át, mellükön pedig vörös kereszt volt, és a szobrot hordozó rudak is e három színre voltak festve.<sup>14</sup> Padányi egész egyházmegyéjét a Szentháromság-társulat tagjának nyilvánította,<sup>15</sup> azonban feltételezhető, hogy környezetében léteztek társadalmi hovatartozás alapján szerveződött konfraternitások is.<sup>16</sup> A kék szalag köti össze az orgonakarzat földi zónájának két oldalát, ahol nem csupán a megyei előkelőségek sorakoznak fel, hanem egyben a Szentháromság-társulathoz csatlakozók is.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> A figura portré jellege, festéstechnikája jelentősen eltér környezetétől, de ugyancsak freskó technikával készült és jelenlegi, tisztítás nélküli állapotában nem tűnik másodlagosnak a többi figurához képest. Minden bizonnyal a képpel egy időben készült műhelymunka.

<sup>14</sup> HORNIG Károly: *Padányi Bíró Márton naplója. Fügelékül Bironak Rómába tett két jelentése 1752 és 1757-ből*. Veszprém, Egyházmegyei Nyomda, 1903. (Adalékok a veszprémi püspökség történetéhez, 2.) 353. Idézi: JUHÁSZ Miklós: Magyarországi konfraternitások a barokk korban. *Magyar Szemle*, 58. 1944. 161–169: 167.

<sup>15</sup> PADÁNYI 1756. i. m. 26.

<sup>16</sup> Lásd a kultusz gyökerét adó budai Szentháromság-társulat összetételét, amelynek létrejöttékor, 1725-ben Padányi mondta az ünnepi prédikációt. [PADÁNYI] BÍRÓ Márton: *Feneketlen és ki meríthetetlen mélységű Isteni titkoknak Kis-Oskoldia [...]*. Nyomtatott Budán, Nottenstein János György által, 1728. Esztendőben.

<sup>17</sup> Feltételezhető, hogy a Sümegen dolgozó Maulbertsch belépett a Szentháromság-társulatba, ahogyan Székesfehérvárott is csatlakozott a skapuláré-társulathoz. SMOHAY András: Franz Anton Maulbertsch művei Székesfehérvárott. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Josef Winterhalter (1743–1807)*. Szerk. JAVOR Anna–Lubomiř SLAVÍČEK. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2009/7.) 31–45: 34.

A társulati tagság egységesnek tűnő tematikája ellenére a lecke- és az evangéliumi oldal festészeti megoldásai jelentősen eltérnek egymástól. Az erőteljesen megkopott evangéliumi oldalt perspektivikus ábrázolásában jól megoldott, laza csoportfűzésű kompozíciós egység és egyenletes, magas szintű festészeti minőség jellemzi. Ezzel szemben a leckeoldalon a kompozíciós káosz az uralkodó; a térbeliség megjelenítésének ábrázolási problémái, valamint eltérő (alacsonyabb) színvonal jellemzi. Mindez nemcsak az evangéliumi oldallal való összehasonlításra igaz, hanem magán a képen belül is eltérő képalkotási színvonal figyelhető meg. A szakirodalom egységes abban, hogy a sümegi karzat falképeit nem Maulbertsch festette, hanem inkább segédei, elsősorban Andreas Brugger lehet a mesterük.<sup>18</sup> A szakirodalom eddig csak a férfiak portréit ismerte és ismertette, az orgonakarzat teljes kifestéséről azonban nem lehet ilyen általánosságban fogalmazni. A templom egészének kifestése esetében sem olyan egyszerű helyzet, hogy egy-egy kép mestereiről „Maulbertsch és műhelye” vagy „Maulbertsch műhelye” megfogalmazásokkal lehessen nyilatkozni.<sup>19</sup> Sümegen bizonyos, hogy egy adott kompozíción belül (és itt csak a figurális ábrázolásokról van szó) is jelentős eltérések vannak. Egyes figurákról feltételezhető, hogy nem Maulbertsch saját kezű munkái, azonban a kép teljes egészét tekintve nem lehetne elvitatni a mestertől sem az *inveniót*, sem az *attribúciót*. A sümegi orgonakarzat boltozatát és hátfalát Maulbertsch művének kell tekinteni (természetesen a műhellyel együtt), kivéve a leckeoldalon felsorakozó férfiak csoportját. A nemesurak portréinak megalkotásakor szinte bizonyos, hogy nem volt jelen. A kiváló portréfestőként is ismert Andreas Brugger szerzősége csak részben képzelhető el, mivel a portrék megoldásai is változó színvonalúak, és Brugger későbbi publikált művei lényegesen kvalitásosabb alkotások, mint a sümegi portrék. Több festő személye is felmerülhet, és fel lehetne tenni a műhelymunka jelen esetben abszurditást súroló kérdését, hogy Bruggernek – vagy a portrékat készítő más mesternek, talán J. Pöckelnek – voltak-e saját segédei a portréknál, vagy Maulbertsch segédei megegyeznek-e Brugger segédeivel.

A sümegi orgonakarzat ikonográfiai koncepciója, befejezve a templom egészén végigvonuló programot, magának a Szentháromságnak dicsőítése volt az égi és földi karok által. Feltételezhető, hogy az eredeti elképzelésben nem szerepelt konkrét személyeknek, csupán az egész egyházmegyét szimbolizáló társulatnak a megjelenítése. Így készült el a falkép evangéliumi oldala, ahol festői lazaságú, mozgalmas csoportban vesznek részt a nők az imádatban. (És talán a szentélyrekesztő korlát mögötti család épp most csatlakozik hozzájuk.) A falkép elkészülte, de inkább készülése közben megváltozott a koncepció. A mecénás, valamint a Zala megyei nemesség vizuálisan is meg kívánt jelenni. A leckeoldali, általában a férfiakat jelképező társaság lassan átalakult konkrét személyekké és a csoport a festés alatt is folyamatosan nőtt, zavarossá vált. Freskós vakolatuk elkülönül a felette lévő képtől, ez jól látható a Festetics Kristóf feje fölötti angyal lábának vakolatváltásában. A férfiak fejei külön portrékként megfestettek, amelyhez

<sup>18</sup> Haberditzl Wolfgang Koepp munkáinak tartotta. Franz Martin HABERDITZL: *Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*. [2. Aufl.] Wien, Brandstätter, 2006. 118; M. Dachs inkább Andreas Brugger kérdőjeles munkájának véli. Monika DACHS: Der Maler Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) als Künstlerischer Unternehmer. In: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Hrsg. von Friedrich POLLEROS. Petersburg, Michael Imhof Verlag, 2004. 202–203, Abb. 1; M. Krapf Maulbertsch műhelyének munkájaként azonosítja a festő portréját: Michael KRAPF: Zum Problem des sogenannten Selbstporträits im Œuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht. In: *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie*. Hrsg. von Agnes HUSSLEIN-ARCO–Michael KRAPF. Ausstellungskatalog. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2009. (Meisterwerke im Fokus.) 12. Abb. 3. Újabban Pöckel neve került elő: TÓTH Zsuzsanna: Maulbertsch ismeretlen festőtársa Nyugat-Dunántúlon: Johannes Pöckel nyomában Szécsiszigeten, Sümegen, Balatonkeresztúron és Segesden. *Művészettörténeti Értesítő*, 56, 2007, 2. 267–280.

<sup>19</sup> Lásd legutóbbi bécsi kiállításának katalógusát: *Ein Mann von Genie* 2009. i. m. 13, 54, 60.

elképzeltető, hogy a helyszínen ültek modellt.<sup>20</sup> Ez alól talán a legfelső sorban álló, kackiás bajszú férfi az egyedüli kivétel, amelyet még az eredeti koncepció részének lehet tekinteni, amikor hasonlóan a másik, evangéliumi oldalhoz, itt is csak a társulat egészét, annak férfi tagjait akarták szimbolizálni, konkrét személyek nélkül. Az evangéliumi oldalon ennek épp az ellenkezője figyelhető meg: egy alak van, a piros ruhás fiatal férfi, aki kilóg a kompozícióból és a festészeti nívóból, és biztosra vehető, hogy nem volt része az eredeti kompozíciónak.

Végezetül szembesülni kell azzal a kérdéssel, hogy milyen lehetett a földi zóna eredeti, teljes kompozíciója. Az orgonakarzat hátfalát középtengelyben két részre bontja a karzat félköríves záradéku ablaka, azonban ez az ablak – a helyszíni megfigyelések alapján – egy későbbi nagyobbítás eredménye. Eredetileg itt is csak egy körablak törte át a falat.<sup>21</sup> Jelenlegi formája, meghosszabbítása egy építés utáni módosítás eredménye, és ez az átalakítás nem sokkal a falképek elkészülése után, de még 1799 előtt történhetett.<sup>22</sup> Ezzel a földi zóna középtengelyében olyan hiányt okoztak, amely örök kérdőjel marad annak ikonográfiai programjában. Az Oltáriszentséget képzelhetjük el ezen a helyen, mivel a püspök rendelkezése szerint mise alatt a hívek akkor mondják az angyali olvasót, „amíg az Oltári Szentség kitétetik”.<sup>23</sup> A Szentháromság-társulatokban a nők és a férfiak által felváltva imádkozott, hét részből álló könyörgés füzére révén kaphatna igazi értelmet az orgonakarzat mondatszalgaja, miszerint a Szentháromság folytonos földi imádata a *Szentséges Isten főpapjának, Mártonnak a műve*.

<sup>20</sup> Szinte minden fejnél megfigyelhető, hogy a testtől elkülönülve, újravakolt felületre festették, *al fresco*.

<sup>21</sup> A sümegi templomban az eredeti építészeti koncepció szerint csak körablakok voltak, ezzel is a Szentháromságot szimbolizálva. A szentély körablakainak átalakításáról lásd HÁRIS 2009. i. m. 26, 38. jegyzet.

<sup>22</sup> Elképzelhetőnek tartjuk, hogy a nagyobbítás összefügghet a templom orgonájának 1761-es felállításával. Mestere, Janecsek (Ganecsek) Károly pozsonyi orgonás volt. Veszprémi Érseki és Főképtalan Levéltár M. Pfeiffer II/14. 20. p. Köszönöm a levéltár munkatársainak, Karlovsky Baláznak és Varga Tibornak mostani és korábbi szíves segítségét.

<sup>23</sup> PADÁNYI 1756. i. m. 23.

Jernyei Kiss János

## „In Brenz gemahlen.” A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben

A késő barokk monumentális festészet jellemzésében a stílustörténeti kutatás többnyire a klaszszicizmust megelőlegező higgadt formálásról, a barokk „túlzásainak”, illuzionizmusának visszaszorulásáról ejt szót. Dorffmaister kemenesszentpéteri (1779), Bucher kapolcsi (1783) vagy Winterhalder pinkamindszenti (1800) munkái azonban arról tanúskodnak, hogy az összetett dekorációs rendszerek a század végén sem mentek ki a divatból, sőt mintha a festőknek a szem becsapása terén mutatkozó találékonyasága még új erőre is kapott volna. A különféle illuzionisztikus fogásokkal imitált és *trompe l'oeil*-elemekkel teletűzdelt architektúrák fantáziadús együttesét plasztikusnak ható, profilozott kőtagozatok, stukkóornamensek, kő- és bronzszobrok, keretezett táblaképek, égre nyíló boltozatok, fiktív ajtók és ablakok alkotják (1. kép). Úgy tűnik, a festők és a szemlélők nehezen tudtak lemondani az összetett téri viszonylatok, különféle felületi és anyagi minőségek utánzásával való vizuális játék öröméről.



1. kép. A kemenesszentpéteri plébániatemplom szentélyének dekorációja Dorffmaister István Szent Péter kiszabadítása a börtönből és Szent Péter tagadása című falképeivel, valamint Szent Péter *grisaille* festésű „szobrával”, 1779

A korszak freskódekorációiban fokozott jelentőséget kaptak a *grisaille* festésű pszeudoszobrok és -domborművek, amelyek a nyugati festészet történetében hosszú múltra tekintenek vissza. A reneszánsz elődök nyomán Annibale Carracci a római Farnese-galéria mennyezetén fejlesztett ki egy olyan sokrétű szisztémát, amelyben a narratív képek sorozatát bronzreliefekkel, maszkokkal és girlandokkal díszített, plasztikusnak ható építészeti keretbe, illetve naturalisztikusan és szobor módjára megfestett figurák közé helyezte.<sup>1</sup> A színes és a monokróm, az élő és az élettelen, a sík és a domború szövevényes kapcsolatával az illúziók olyan változatos összjáté-

<sup>1</sup> John Ruppert MARTIN: *The Farnese Gallery*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1965. 69–82; Anthony HUGHES: What's Wrong with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures. *Art History*, 2. 1988. 335–348.





2. kép. Franz Anton Maulbertsch: Bruno von Schauenburg érsek II. Ottokár előtt, 1759.  
Kroměříž, érseki palota, a Hübérterem mennyezetképe, részlet

ka bontakozik ki itt a szem előtt, amely hosszú ideig termékenyítően hatott a barokk freskófestők fantáziájára.

Maulbertsch mennyezetképein mind ifjúkori, mind kései alkotásainak sorában tapasztalható az Annibale rendszerére való reflexió. Egyik korai fő művében, a morvaországi Kroměříž érseki palotájának freskóján (1759) a Leopold Eckh érseket dicsőítő allegorikus kompozíciót a sarkokban négy helyi történeti jelenet veszi körül.<sup>2</sup> A festő ifjúkori művészetének szellemében az emelkedett téma meglepő ötletekben és humoros részletekben bővelkedő, *capriccio* jellegű interpretációban jelenik meg. A központi apoteózis-jelenet megfogalmazása – Morvaország felhők közé huppanó, tenyeres-talpas menyecskeként ábrázolt perszonifikációjával, Kronosz groteszk karakterével, a néző felé talpát és alfelét mutató, meghökkentő pózával, vagy a megbízó fanyar kifejezésű, gúnyképszerű portréjával – már-már parodisztikus. A történeti szcénák káprázatos külsőségekkel előadott, színpadias látványt nyújtanak, a keresetten stilizált és artisztikus előadás, a testek és csoportok bizarr formációkba vagy kalligrafikus kontúrokba rendezése éppúgy jellemző rájuk, mint a vaskos humor (2. kép). A boltfelületet tagoló látszatarchitektúra festett frízre támaszkodik, amelyben a virágvázákat kétoldalt párosával ifjak ülő aktjai kísérik. Ebben a műfaji szabályokat merészen felrúgó, ironikus hangú és irracionális képi világban a dekoráció

<sup>2</sup> GARAS Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai, 1960. 47–50.





3. kép. A pápai plébániatemplom szentélyboltozatának dekorációja Franz Anton Maulbertsch Szent István elfogatása című mennyezetképével, valamint A vak asszony meggyógyulása és az Eucharis feltámadása című monokróm képekkel, 1783

sem kevésbé szeszélyes és szellemes: a testes volutákból összeszerkesztett talapzat tréfásan eltúlozva a barokk-rokoko ornamentika formuláit figurázza ki, a valószínűtlen pózokba csavarodó mezítelen ifjakban pedig nem nehéz Annibale *ignudóinak* karikaturisztikus inverzióit felismerni. Az ornamentika és a *grisaille*-figurák festését Maulbertsch mindig specialista bízta – aki a kroměříži freskó és több korai mű esetében nagy valószínűséggel Johann Wenzel Bergl volt<sup>3</sup> –, ám itt is megmutatkozik, hogy a dekoráció a képmezőkkel formai és tartalmi szempontból mennyire szoros egységet alkot. A monokróm „Beiwerk” nem csupán céltalan sallang, hanem tartalom, festői módusz és illuzionisztikus effektusok tekintetében egyaránt a festett egész tervszerűen elgondolt alkotóeleme.

A *grisaille*-részletek, a festett szobrok effajta, koncepcionálisan is meghatározó szerepe Maulbertsch kései alkotásaiban (Győr, székesegyház, 1773; Innsbruck, császári rezidencia, 1775; Pápa, plébániatemplom, 1782–1783; Kalocsai érseki palota, 1784; Prága, Strahov-kolostor, 1793) is tapasztalható.<sup>4</sup> E korszakában a monokróm figurális mezők és az architektúrafestés

aránya mindenképpen összefügg a megrendelések megszorodásával, mivel a szoros határidőket a festő csak úgy tudta teljesíteni, ha a feladatokról többet osztott le a specialistáknak.<sup>5</sup> A *grisaille* festmények egyben jól harmonizálnak a késő barokk terek klasszicizáló tagozataival és szobraival, és hasonló stílusú architektúrafestéssel keretezve jól illeszkednek az új ízlés által megszabott formavilágba (3. kép).<sup>6</sup> Technikájuk általában a díszítőfestéshez hasonlóan valamilyen szekró eljárás. Az innsbrucki mennyezetkép *grisaille*-jain a kontúrok mentén szénpornyomok utalnak a lyuggatott pausz használatára, amellyel a mester rajzának vonalait a boltfelületre átvitték.<sup>7</sup> Mivel a színes freskóképeknél Maulbertsch kartonok nélkül, közvetlenül a mennyezeten szabadon felvitt ecsetrajzzal vázolta a kompozíciót, a monokróm mezőknél a pauszolás a műhely munkájának egyértelmű jele. E részletek figurastílusa is kizárja, hogy azok a mester saját kezű művei lennének, az előadásmódjukban egymáshoz meglehetősen közel álló innsbrucki,

<sup>3</sup> Monika DACHS: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Habilitationsschrift. Wien, 2003. I. 70; III. 7.

<sup>4</sup> JERNYEI KISS János: Egy deliőz allegória. Maulbertsch freskóciklusa a szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 23–52: 34–35, 46–47.

<sup>5</sup> DACHS 2003. I. m. 100.

<sup>6</sup> Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2005 (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History). 77–79.

<sup>7</sup> Manfred KOLLER: Maulbertsch, Winterhalder und Nesselthaler, 1774–1776. Zu Untersuchung der Fresken in Mühlfraun / Dyje und Innsbruck. In: *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler*. Ausstellungskatalog. Hg. Lubomír SLAVÍČEK. Langenargen, Museum Langenargen am Bodensee–Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009. 161–183: 177–179.

pápai és szombathelyi áldomborművek például Maulbertsch típusainak, formuláinak határozottan egyéni ízű átírását mutatják. A pápai sorozat csaknem tisztán szürke árnyalatokkal készült, amivel a freskómezőket övező, klasszicizáló díszítőfestés hűvös szférájába illeszkedik. Itt a megbízó határozott kívánsága volt az aranyozás visszafogott használata, ezért csupán az architektúrafestés egyes tagozatainak kiemelésére alkalmazták.<sup>8</sup> Ezzel szemben az innsbrucki és a szombathelyi együttesekben a sárgás-zöldes foltok és főként a mordent aranyozás révén gazdagabb az összhatás: a képmezők itt aranyozott, illetve patinázott fémplasztika hatását keltik.

A korabeli források a célzott effektusnak megfelelően emlegetik a monokróm képmezőket. Mind a megbízó, mind a festő általában egyszerűen magasdomborműnek („basso rilievo”,<sup>9</sup> „baräliefen”,<sup>10</sup> „basrilieff”<sup>11</sup>) nevezi őket. Eszterházy Károly, aki a pápai templom szentélyének oldalfalaira eredetileg a győri székesegyházéhoz hasonlóan egy-egy pszeudo-domborművet szánt, a programban úgy rendelkezett, hogy azok bronzszínűben („in Brenz”) legyenek megfestve.<sup>12</sup> Szily János a szombathelyi székesegyház díszítésének tervezése során a mennyezetkép-vázlatok elbírálásakor még nem döntött, hogy a keresztház falain „a Szent Márton, illetve Quirinius oltárához illő históriák” bronz („Bronzo”) vagy színes festékkel („mit bunten farben”) készüljenek.<sup>13</sup> A templom Szent Mihály-kápolnáját kifestő, Maulbertsch örökébe lépő Winterhalder szerződése szerint az oldalfal Jákob-képe „Barilief gelb in gelb” legyen,<sup>14</sup> majd az elkészült dekoráció leírásában is a „gelbe Barilifchen” és „gelbe Bariliefs” kifejezésekkel találkozhatunk.<sup>15</sup>

A pápai plébániatemplom mennyezetképeire Eszterházy a patrónusszent történetének ábrázolását rendelte meg a festőtől úgy, hogy a három nagy csehsüvegboltozaton Szent István vértanú diakonussá szentelését, prédikációját és elfogatását jelenítse meg. Az elkészült ciklus dekorációs rendszerének lényegét az adja, hogy a boltozatot az architektúrafestés egy csegyes kupola szerkezetét imitálva osztja fel, de középpontjába nem látszatkupola, hanem építészeti szempontból abszurd módon egy nyílás került, és Maulbertsch ezekbe festette bele a fő jeleneteket.

A kupolából csak a körbefutó, konzolos párkány és az azt „alátámasztó” csegyek „épültek meg” – az előbbi a freskómező kerete, amelyen keresztül a képmezők fiktív tere élénk tárul, az utóbbiak pedig a monokróm képek hordozói. Amikor a püspök a legelső programvázlatban a kupola „lábazatának” („fuß”) témáiról beszélt, már eldöntötte, hogy a nagy freskóképeket további



4. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1783. Pápa, plébániatemplom

<sup>8</sup> „Az aranylemezeket illetően Őkegyelmessége az Ön jó ízlésére hagyatkozik, de nem kell túlhalmoznia” – írta Eszterházy titkára a festőnek: Balásovits Mihály levele Maulbertschhez, 1781. március 11. Közli PIGLER Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 71, B/8.

<sup>9</sup> Eszterházy válasza Maulbertsch levelére, 1782. március. Közli SZMRECSÁNYI Miklós: *Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez*. Budapest, Stephaneum, 1937. 299. VII. 7.

<sup>10</sup> Maulbertsch levele Balásovitshoz, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79, B/27.

<sup>11</sup> Maulbertsch levele Szilyhez, 1794. március 11. Közli KAPOSZY János: *A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 108–109, B/II. 18.

<sup>12</sup> Eszterházy Károly programja a pápai plébániatemplom kifestéséhez, 1777. október 11. Közli PIGLER i. m. 1922. 61, A/6.

<sup>13</sup> Szily levele Maulbertschhez, 1794. március 7. Közli KAPOSZY i. m. 1922. 107–108, B/II. 17.

<sup>14</sup> Eölbey kanonok szerződése Winterhalderrel a Szent Mihály-kápolna kifestéséről, 1800. szeptember 17. Uo., 83, A/12.

<sup>15</sup> Uo., 84–85, A/13.

jelenetek fogják kísérni.<sup>16</sup> Elrendezésüket, viszonyukat nem írta le pontosan, de nagyon valószínű, hogy a ma is látható felállásra gondolt, amikor újabb feljegyzésében úgy rendelkezett, a kupola alatti négy „sarok” („die uier Ek unter denen Cupel”) is legyen jól látható.<sup>17</sup> E fiktív cselegyeket Maulbertsch többnyire a kupola „szegélyeinek”, „frízeinek” („Kupel fiesen”,<sup>18</sup> „Kupel fieso”<sup>19</sup>) nevezte.

Bár a püspök mind a témákat, mind az ábrázolásmódot illetően nagyon határozott elképzelésekkel állt elő, szó sincs róla, hogy Maulbertschet pusztán kivitelezőnek tekintette volna. Másutt is tapasztalható, hogy a művésznek átadott program csupán a koncepció általános elemét tartalmazza, és csak bizonyos részletekre fókuszál. A pápai forrásokból világosan látszik, hogy a megbízó szinte kizárólag a Szent István-ciklussal foglalkozott, az orgonakarzat képéről csak egyszer adott érdemi utasítást, a mellékterek esetében a teljes program megszerkesztését a művészre bízta.<sup>20</sup> A cselegyek témáiról többször esik szó a levelezésben. Összeállításukban a nehézséget az okozta, hogy a háromszor négy képmezőt olyan jelenetekkel kellett kitölteni, amelyek tartalmukban a központi freskókkal és egymással is összefüggenek, továbbá hiteles forrásokon alapulnak. Eszterházy első elképzelése szerint az első boltszakasz négy sarkába, a *Szent István és társai diakónussá szentelése* jelenet köré a szentnek az Apostolok Cselekedetei 6,8 versében említett csodatételeit festették volna.<sup>21</sup> A terv hamarosan úgy módosult, hogy „a négy másik szerepapot” kell itt ábrázolni, „akik vele együtt választottak ki és ítéltek el”.<sup>22</sup> A Maulbertschhez írtak egyik mondata – „remélem, Bécsben ki tudja deríteni, milyen módon végezték ki a négy vértanút”<sup>23</sup> – hangsúlyozza a hitelesség követelményét, és egyben jelzi a szokatlan téma ábrázolásának nehézségeit. Nem valószínű, hogy az egyháztörténeti munkákban éppen csak megemlített diakónusok kivégzéséről Maulbertsch bármi közelebbit megtudhatott volna. Ezért Parmenász és Prohórus mártíriumát lefejezésként, Timonét keresztrefeszítésként, Nikánorét pedig máglyahalálként

jelenítette meg, s döntésében jól érzékelhetően a tematikus és kompozicionális változatosság jelentette a fő szempontot.

A második, *Szent István prédikációját* ábrázoló freskó négy sarkába Eszterházy eleinte azoknak a vádakkal a szimbolikus ábrázolását szánta, „amelyek a beszámoló szerint a népet István ellen hangolták, illetve amelyek a megkövezéséhez vezettek”.<sup>24</sup> A Maulbertschcel folyó egyeztetés során 1781 márciusában úgy pontosította az elképzelést, hogy a művész az Apostolok Cselekedetei 6,13–14 alapján dolgozzon: „így tehát az egyikben szerepeljen a templom lerombolása, a másikon Mózes kőtábláinak összetörése, majd újból a hamis tanúk állítása vagy felbujtása, és az, ahogy a szenteket erőszakkal a tanács elé vezetik.” Sejtvéen azonban, hogy mindez kevés lesz négy önálló kompozícióhoz, arra utasította: „ameny-



5. kép. Nicolas Poussin: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1638. Bécs, Kunsthistorisches Museum

<sup>16</sup> Eszterházy Károly programja (lásd 12. jegyzet).

<sup>17</sup> További megjegyzések a pápai templom festőjének. Közli PIGLER i. m. 1922. 63, A/11.

<sup>18</sup> Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. március 25. Uo., 71–72, B/9.

<sup>19</sup> Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. október 7. Uo., 72–73, B/12.

<sup>20</sup> Maulbertsch a maga szerkesztette ikonográfiai programot 1783. április 22-én írt levelében fejtette ki (uo., 79–80, B/30).

<sup>21</sup> Lásd 12. jegyzet.

<sup>22</sup> Lásd 17. jegyzet.

<sup>23</sup> Lásd 8. jegyzet.

<sup>24</sup> Lásd 12. és 17. jegyzet.

nyiben ez nem szolgáltatna elegendő anyagot a négy ábrázoláshoz, csináljon belőlük kettőt, és a másik kettőhöz vegye alapul az említett fejezet 8. versét, az egyiken ábrázolja a bénának a Szent Kereszt jelével való meggyógyítását, a másikon pedig amint a szent a nép előtt kézzel gyógyít meg egy belpoklost.”<sup>25</sup> István csodatételeinek megjelenítése végül valóban kiszorult eredetileg tervezett helyéről, az első boltszakaszról, és a végső, nem egészen következetes megoldás az lett, hogy – átlós irányban párosítva – két *grisaille*-kép ábrázolja a vádakat, kettő a csodatételeket.

E négyes talán leginkább figyelemreméltó képe *A jeruzsálemi Templom lerombolását* ábrázolja. A bibliai szöveg szerint a hamis tanúk azt állították, hogy István „káromló szavakkal illette Mózeszt és az Istent” (ApCsel 6,11), „folyvást a szent hely és a törvény ellen beszél”, illetve hogy azt hirdeti: „a názáreti Jézus romba dönti ezt a helyet és megváltoztatja a Mózesztől ránk hagyott szokásokat” (ApCsel 6,13–14). Bár Eszterházy 1781-ben még azt javasolta, hogy Maulbertsch „a templom lerombolásánál megfesthetné a templomban található és az Ótestamentum ceremóniájához tartozó eszközök széttűzését, Mózes kőtábláinak összetörését pedig a véráldozat és más régi ceremóniák megsemmisítését”,<sup>26</sup> az elkészült *grisaille*-okon nem ez, hanem egy valódi történeti jelenet látható. A festő az erőszakos témához emelkedett képi formulákat keresett, és úgy tűnik, helyénvalóbbnak érezte, hogy egy tekintélyes klasszikus előkép megidézésével utaljon a vádra: a pseudo-relief tervezésekor Poussin Bécsben őrzött, Jeruzsálem Titus általi elfoglalását ábrázoló festményének (5. kép) három fő alakját és elrendezését vette alapul.



6. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: Gamáliel feltámadása (részlet), 1783. Pápa, plébániatemplom

A harmadik boltozat csegeleyein a püspök kezdeti elgondolása szerint *Szent István elfogatásának* jelenetét társainak vértanúsága kísérte volna.<sup>27</sup> Ám, mint fent kiderült, a csodatételek és a vádak ábrázolásával nem lehetett kitölteni az első két boltszakasz négy-négy képmezőjét, ezért a diakónustársak halálának témája a ciklus elejére került. A módosult program szerint a szentély freskóját a Szent István halála után megesezt csodák képei övezik. Ezek végleges tervét Maulbertsch 1783 márciusában szállította: „a nekem adott írásokból azokat a jeleneteket választottam ki, amelyek a leginkább ábrázolhatók: 1. A halála utáni csodatételeket, amint Gamálielt Szent István botjával életre keltik. 2. Szemközt, amint Eucharius feltámad a halálból. 3. Amint a papok a szent ereklyéket viszik, és egy vak asszony visszanyeri szeme világát. 4. Átellenben a szent megjelenik Sarolta asszonynak, és hírül viszi neki Szent István király [születését].”<sup>28</sup>

A Szent István-sorozat megfestésében és összefűzésében a fő kíváncsi a drámai egység volt, az újdonságot a ciklikus ábrázolás és az arisztotelészi tragédiaelméleten alapuló narratíva, vagyis a mennyezetfestészet és a *tableau d'histoire* mediális adottságainak összeházasítása jelentette.<sup>29</sup> Ugyanakkor a fenti történetből kitetszik, hogy a központi jelenetekhez képest a *grisaille*-képek témáinak kitalálása és sorozatba szerkesztése korántsem volt zökkenőmentes, és e mezők szerepét nem is sikerült teljesen következetesen meghatározni, hiszen azok hol vizuális argumentumokként kapcsolódnak a fő témákhoz, hol pedig azokkal párhuzamos elbeszélő szekvenciát alkotnak.

<sup>25</sup> Lásd 8. jegyzet.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Lásd 12. jegyzet.

<sup>28</sup> Maulbertsch levele Balásovitshoz, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79. B/27.

<sup>29</sup> JERNYEI KISS János: Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 197–205.



Herczeg Renáta

# Adatok a simontornyai ferences templom és rendház történetéhez és kifestéséhez

## Újabb adalékok Bebo Károly és Fridl Károly működéséhez<sup>1</sup>

### A templom és a kolostor rövid története

Simontornyán már a 14. század közepén állt templom.<sup>2</sup> A ferenceseket a 15. században Gergellaki Buzlay Mór udvari kapitány hívta be a városba, de az oszmán uralom elől hamarosan elmenekültek.<sup>3</sup> A település ekkor elnéptelenedett, majd a visszaköltözők nagy része a református hitre tért, így egészen 1686-ig elenyésző volt a katolikusok száma. A kis katolikus közösség lelki gondozását a veszprémi ferencesek látták el, akik a dzsámiból átalakított épületet használták templomként.<sup>4</sup> 1692-től a székesfehérvári atyák, majd a boszniai provinciákból áttelepült testvérek végezték a lelki gondozást Simontornyán, de a nyelvi problémák miatt 1717-ben mindent érintetlenül hátrahagyva elmentek.<sup>5</sup>

Ezután a simontornyai plébánia adminisztrációját a mariánus ferencesek karolták fel. Az átalakított, elavult és romos templom helyett a ma is fennálló templom tervezéséhez 1718-ban láttak hozzá. A telket a város egyik ura, Lymburg Styrum Miksa földbirtokos adományozta a rendnek, és gróf Nesselrode Vilmos püspök jóváhagyásával 1719-ben a felajánlott terület átkerült a ferencesek tulajdonába.<sup>6</sup> A kolostor építése 1728-ban, a templom építése pedig 1731-ben kezdődött el. Az építéshez a gróf és fia, Styrum Károly földbirtokos ajánlott fel nagyobb összeget.<sup>7</sup> A *Historia Domus* szerint a szentély már ebben az évben el is készült, és az alatta kialakított kriptába ekkor temették el az első halottat, valamint ez év augusztusában ünnepélyes keretek között letették a hajó alapkövét is.<sup>8</sup> A templom 1732-ben került tető alá, az első, felszentelő misét pedig 1734-ben celebrálták. 1741-ben Koháry Barbara grófnő és Styrum Károly ajánlott fel nagyobb összeget a templom berendezésére.<sup>9</sup> A torony 1771-ben épült fel. A templomot ekkor Szent Adalbertnek szentelték, majd 1768-ban változtatták át titulását Szent Simon és Júdás apostolok tiszteletére.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon*, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.

<sup>2</sup> Kiss István: *Simontornya krónikája*. Simontornya, szerzői kiadás, 1938. 267.

<sup>3</sup> Uo., 269.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943. Budapest, Magyar Ferences Könyvtár és Levéltár (MFKL); [Nyűrő Zsigmond]: Adatok a' szent-ferenczrendiek' történetéhez honunkban. XXVII. Simontornyai kolostor Simon Judáshoz. *Religio*, 2. 1850. 2. félv. 599.

<sup>6</sup> [Nyűrő] 1850. i. m. 599.

<sup>7</sup> József BRÜSZTLE: *Recensio universi cleri dioecesis Quinque-Ecclesiensis*. [Pécs] Quinqueecclesiis, Ramazetter, 1874–1880. IV. 406.

<sup>8</sup> *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL); Kiss 1938. i. m. 269.: „Az altalaj mocsaras volta miatt az alapzatot erős tölgyfagerendákból levert pilótákra rakták és a szentély alatt kriptát is építettek. Eredetileg a 16 rendtag számára volt benne fülke, de később világiakat is temettek bele.”

<sup>9</sup> BRÜSZTLE 1880. i. m. 406.

<sup>10</sup> *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL). A titulus megváltozását Besics Zsigmond celebrálta.



A templommal egybeépült rendházat eredetileg sok barátnak építették, II. József abolíciós rendelete nyomán azonban a rend meggyengült, és a simontornyai rendház is hanyatlásnak indult. Ezt a törést a rehabilitáció után már nem tudták a ferencesek teljesen helyrehozni. 1850 körül a templomot nagykeri Scitovszky János hercegprímás és báró Sina György támogatásával renováltatták.<sup>11</sup> Festését is megújították, erről tanúskodott a diadalív kronosztikonos felirata is, amelyet az 1944-es festéskor átfestettek, de egy archív fénykép megőrizte.<sup>12</sup>

A század közepén lezajlott templomfestés után 1897–1905 között nagyobb belső átalakítások zajlottak. 1941-ben Márton Lajos festőművész az egyházközség hozzájárulásával kifestette a kórust. 1943-ban a Vállalaptól 3000 pengőt kaptak a templom freskóinak restaurálására, a település főjegyzője ugyancsak felajánlott 4000 pengőt e célra. Ismét Márton Lajost kérték fel a kifestésre, segítője Kékesi László volt. 1943 októberére a festés nagyrészt befejeződött, de a kisebb javítások még évekig elhúzódtak.<sup>13</sup> A torony és a templom egy része a második világháborúban megrongálódott, ennek teljes javítására és a toronysisak kicserélésére 1951-ben került sor (1. kép).<sup>14</sup>



1. kép. A templom és a rendház.  
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

## A templom 18. századi berendezése, felszerelése és kifestése

A templomot a felépülést követően egészen a 19. század közepéig a helyi földesurak állandó támogatásban, adományban részesítették. Így építéskori felszereléséből két oltárt a Styrum család adományozott 1766-ban.<sup>15</sup> Még 1751-ben a Pietà-oltár kegyszobrát Lymburg Styrum Károly hozatta Bécsből a rendnek.<sup>16</sup> A további oltárok felállításához szükséges anyagi forrást nagyrészt Hrabovszky Antal özvegye, Kissfel Judit bárónő végrendeletében ajánlotta fel a simontornyai rendnek (a család kettős címere a főoltár felett látható). A família 3000 forintot ajánlott fel, a további adományozók (többek között a Cséfalvay, a Styrum és a Hattvany családok) támogatásából 1775-ben a templombelső kifestésére és az oltárok teljes felszerelésére is sor kerülhetett.<sup>17</sup>

Amint a történeti adatokból kiderült, az eredeti barokk kifestés ma már csak részben látható. Falkutatás és feltárás mindeddig nem történt, így nehezen lokalizálható a különböző száza-

<sup>11</sup> [NYÜRÖ] 1850. i. m. 599.

<sup>12</sup> A plébánián őrzött archív felvétel alapján.

<sup>13</sup> Az adatok forrása: *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL), a megfelelő évek bejegyzései szerint. A *Historia Domus* szerint 1941-ben Márton Lajos festette ki az orgonakarzatot, majd 1943 májusában megkezdődtek a templomban a festési munkák. Ekkor három festő jött a templomba, először a kórus alatti részt állványozták fel és kezdték el a festést, majd ezután folyamatosan felállványozták az egész templomot. Közben megérkezett egy képrestaurátor és egy rajzolóművész is. Az előbbi először az oltárképeket és keresztúti képeket restaurálta. Majd az egyik festő meghalt, de jött egy újabb, és 1945-re fejezték be a munkát.

<sup>14</sup> Kiss 1938. i. m. 268.

<sup>15</sup> [NYÜRÖ] 1850. i. m. 599.

<sup>16</sup> *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL).

<sup>17</sup> A grófnőt a templom kriptájában temették el. MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyvek, 4. doboz, 3. könyv. 292. 1775. október.



2. kép. A templombelső a főoltárral. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

dok műve. A templom eredeti díszítésére, freskóira vonatkozó adatok eddig főleg a feliratokra és a szűkebb levéltári forrásokra hagytak, azonban a jelenlegi levéltári kutatások során derült fény a templom és rendház kifestőjére. A következőkben így a régi és a most előkerült történeti források adataira támaszkodva és a jól elkülöníthető festési mód alapján próbálom megfejteni a templom kifestését (2. kép).

A Magyar Ferences Levéltárban őrzik Oberten József Odiló (1892–1973) ferences szerzetes pap 1931-ben készült műtárgylajstromát, amelyet jelen tanulmányban ismertetek. Ebben a jegyzékben részletesen felsorolta a templom felszerelési tárgyait és kitért a kifestésére is.<sup>18</sup> Oberten Odiló leírta a diadalíven kartusba foglalt kronosztikonos feliratot is – „SOLI DEO LAVS HONOR VIRTUS GLORIA ET GRA-

TIARVM ACTIO” (Egyedül Istené a dicsőség, hatalom és a hála) –, mely az 1775-ös évre utal. Az összeírásban említést tett egy másik feliratról is, amely a diadalív alján volt: „Sub guardinatu Ladislai Balko” (Balkó László házfőnök alatt). A rendház mindenkori gubernátorait felsoroló lajstrom szerint Balkó atya 1854-ben volt a rendház vezetője.<sup>19</sup> Még egy feliratról szerezhetünk tudomást a listából: „LIBERALITATE ZELO RELIGIONIS ET PIETATIS SPLENDOREM RECEPI” (Jóindulat, hitbuzgóság és szeretet fényesen ragyogjon). Ez az egyetlen felirat, amelyet a helyi plébánián található archív fotó is megőrzött. A képen jól látszik, hogy a felirat a diadalív hajó felőli homlokoldalán állt, és a kronosztikon az 1850-es évszámot adta. Az 1944-es átfestés miatt ma már egyik felirat sincs meg. A diadalíven Márton Lajos modern, népies ízű festése áll.

A templom kifestésével és a festő meghatározásával Garas Klára is csak érintőlegesen foglalkozott, azt Dorffmaister műveihez közel állónak vélte.<sup>20</sup> Az 1774–1775-ös évekre vonatkozó számadáskönyvben olvasható, hogy a templom festésére 1774 áprilisában 50 forint előleget adtak át egy festőnek.<sup>21</sup> Ebben a számadásban még nem szerepelt a festő neve, majd az 1775 decemberére vonatkozó elszámolásban már olvashatjuk Carolus Fridl (Fridl Károly) pesti festő nevét, aki a templom teljes kifestéséért (freskó) 600 forintot kapott.<sup>22</sup>

Fridl (Friedl) Károlyra vonatkozó ismereteink nagyon hiányosak. Garas Klára a 18. században dolgozó pesti mesterek között sorolja fel, megjegyezve, hogy tőlük csak kisebb munkákat, esetleg aranyozást ismerünk. Adattára szerint Friedl Nagypakán (Velká Paka) született és 1770-ben már pesti polgár, 1786-ban díszleteket festett a pesti városi színháznak.<sup>23</sup> Munkáiról

<sup>18</sup> OBERTEN Odiló páter: *A simontornyai Szent Ferenczendi zárda műtárgyainak leltára*. Budapest, Magyar Ferences Könyvtár és Levéltár, 1931, 8–9. A három évig tartó ferences műtárgyfelmérésről lásd KERNY Terézia: *Magyarországi ferences templomok műtárgyfelmérése* (1929–1931). Egy tervezett kiadás előtanulmányának vázlata. In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Szerk. ÖZE Sándor–MEDGYESSY-SCHMIKL Norbert. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kara–METEM, 2005 (Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák I/2.) 991–1002.

<sup>19</sup> BRÜSZTLE 1880. i. m. 414.

<sup>20</sup> GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 193.

<sup>21</sup> MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz, 82. 1774. április.

<sup>22</sup> Uo., 1775. december.

<sup>23</sup> GARAS 1955. i. m. 147; Friedlnek írta: 218.

szinte semmit nem tudunk, de feltételezhetjük, hogy pályafutása során többször kérték fel a ferencesek különböző munkákra; ismerünk egy festményt, amelyet ő készített 1763 után a komáromi földrengésről. A festményt sokáig a komáromi ferences Szent András-templomban őrizték (3. kép).<sup>24</sup>

Mint a számadáskönyvekből kiderül, az adományozók az 1774–1775-ös években nagyobb támogatást nyújtottak a rendnek. Így ezekből a felajánlásokból a templom szinte teljes felszerelésére is sor kerülhetett. A templom főoltárának és Szent Kereszt-oltárának aranyozásáért, márványfaragványaiért és ezek felállításáért a Harbovszky-Kissfel család adományából Bebo Károlynak 3000 forintot fizettek ki, továbbá a különböző egyéb márványozási munkákért még 500 forintot, a mellékoltár szobraiért 100 forintot fizettek ki a mesternek és segédeknek.<sup>25</sup> A számadásokból az is kitűnik, hogy a kőfaragók még 1776-ban is dolgoztak a fő-



3. kép. A templom boltozatának festése. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor



4. kép. A Szent Ferenc-oltár.  
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

oltár márványozásán, a kórus faragványain, valamint a főkapun és a sekrestyébe vezető kapu kőfaragási munkáin.<sup>26</sup>

Ekkor a templomban elhelyezésre kerültek az oltárok is. Ugyancsak a számadáskönyvből tudjuk, hogy egy Jäger nevű bécsi festő készítette a következő oltárképeket: Szent Simon és Tádé, Szent Ferenc, Szent Antal, Nepomuki Szent János, Prágai Kis Jézus, ezekért 320 forintot kapott. A Nepomuki-oltár kiegészítőit Bécsből hozták, ezért még külön 100 forintot kellett kifizetni.<sup>27</sup> Garas Klára adattárára hagyatkozva feltételezhető, hogy az az Andrea Jäger nevű bécsi festő dolgozhatott itt, aki 1780-ban Pozsonyban működött (4. kép).<sup>28</sup>

A templomban jelenleg hét oltár található (valamint a lourdes-i barlang oltára). Az 1783-as *canonica visitatio*ban még kilenc oltár szerepelt: a főoltárt Szent Simon és Júdás Tádé apostoloknak szentelték, a mellékoltárok titulussai: Megfeszített Megváltó, Fájdalmas Szűz Mária, Szent Ferenc, Szent Antal, Szent Júdás, Szent Anna, a Fekete Mária (Pietà) és Nepomuki Szent

<sup>24</sup> Ma az észak-komáromi Duna Mente Múzeumban (Komárno, Podunajské múzeum v Komárne) található.

<sup>25</sup> MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz 3. könyv, 65. 1775. május.

<sup>26</sup> Uo., december.

<sup>27</sup> Uo., december.

<sup>28</sup> GARAS 1955. i. m. 225.

János; ekkor már nincs benne a Prágai Kis Jézus-oltár a felsorolásban.<sup>29</sup> Hogy pontosan mikor és hogyan tűnt el, arra a jelen kutatás során nem derült fény.

Az 1931-es összeírásban már csak hét oltárról olvashatunk, hiányzik Nepomuki Szent János és a Fájdalmas Szűz Mária oltára. A megmaradtakat és a többi, festett oltárképpel rendelkező mellékoltárt 1944 körül, illetve már a 19. század során jelentősen átfestették. Azonban az átfestések viszonylag silány minősége miatt több helyen előbukkan a korábbi festés egy-egy részlete, így alaposabb restaurálás után talán előkerülhetnek a bécsi festő igazi munkái, és további adatokkal bővíülhet az *œuvre*-je.

Eltűntek a predellaképek is, amelyekről még az 1931-es leltárban röviden olvashatunk. A mellékoltárokon álló szobrok azonban megmaradtak és őrzik barokk kori színezésüket, igaz, sok helyen már csak kisebb foltokban (5. kép).<sup>30</sup>

Az 1775-ös pénztárkönyvből azt is megtudjuk, hogy külön költséget jelentettek az egyéb aranyozási munkák, a gipsz, a járószint köveinek faragási díja, az oltárok alépítményeinek téglái és a javítási munkák is. A kisebb berendezési tárgyak, oltárterítők, zászlók 1777-re lettek készen.<sup>31</sup> 1904-ben a főoltár és két mellékoltár, valamint a szószék restaurálására került sor.<sup>32</sup>

Nemcsak a templomban, hanem az egykori rendházban is voltak festmények. A zárda folyosóján négy, az ebédlőn öt barokk olajkép függött, egyszerű aranszegélyes, fekete keretben. A zárdában volt egy nagyobb, Porciunkulát ábrázoló olajkép is, amit a korabeli források szerint állítólag egy Van Dyck-másolatért cseréltek vissza.<sup>33</sup>



5. kép. A Szent Flórián-szobor.  
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

## A templom kifestése

A templombelső teljes felülete festett, feltehetően az eredeti kifestés is kiterjedt az egész templomra, erre utalhat a számadáskönyv bejegyzése: *pro universa fresco pictura in Ecclesia*.<sup>34</sup>

A templom falfestészeti programja Szent Ferencnek és a ferences rend alaptéziseinek, a hit diadalának hirdetését, valamint a titulusszentek legendáit mutatta be. A szentély boltozatán az evangélium diadala és a négy evangélista látható, az első boltozaton a lelkek vándorútja

<sup>29</sup> Közli BRÜSZTLE 1880. i. m. 406.

<sup>30</sup> A templom jelenlegi oltárai: 1. Szent Tádé-oltár, szobrok: Szent Apollónia és Szent Flórián, oltárkép: Szent Tádé; 2. Szent Ferenc-oltár, szobrok: Szent Teréz és Kapisztrán Szent János, oltárkép: Szent Ferenc, a retabulumon egykor Jó tanács Anyja-kép; 3. Szent Kereszt-oltár, szobrok: Mária, János és Magdolna, középen feszület; 4. főoltár, szobrok: Judit és Páduai Szent Antal, két adoráló angyal, Sentháromság és puttók, oltárkép: Júdás és Tádé apostolok; 5. Pietà-oltár, szobrok: Szent Longinus és Szent Veronika, a predellán Nikodémus és József, valamint a sírkövet hengerítő aranyozott domborműve, középen Pietà-kegyszobor; 6. Szent Antal-oltár: szobrok: Szent Alajos és Szent Klára, oltárkép: Páduai Szent Antal a kis Jézussal és Szűz Máriával; 7. Szent Anna-oltár, szobrok: Szent Rókus és Szent Borbála, oltárkép: Kis Jézus Szent Annával és körülöttük Máriával, Szent Józseffel és Joachimmal, a predellán egykor Borromei Szent Károly-kép.

<sup>31</sup> MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz 2. könyv 112. 1777.

<sup>32</sup> *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL).

<sup>33</sup> OBERTEN 1931. i. m. 16.

<sup>34</sup> MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz, 3. könyv, 72. 1775. december.



a mennyei Jeruzsálemben a négy apostollal, a másodikon pedig az erények diadala az utolsó ítéletkor az egyházatyákkal és a titulusszentekkel, az orgonakarzat felett a Porciunkula jelenik meg, a karzataljban Krisztus szenvedéstörténetének jelenetei láthatók. A szentély oldalfalán egykor Keresztelő Szent János, ezzel átellenben Immaculata-kép volt. A képeket az 1944-es festéskor átfestették, de a Szent János-kép egy részlete, egy álló alak kontúrja ma már átsejlik a fedőfestésen. A Szent Tádé-oltár felett egykor Szent Bonaventura képe volt.

A tető keresztgerendáinak széthúzása után a templomfalakra eső nyomás miatt a falak megrepedtek, így a képeket keskenyebb-szélesebb repedések szaggatják szét az összes boltozaton. Ezek eredményeként a déli fal felső szakaszában kis helyen előjött talán az eredeti barokk kifestés lilás-fehéres-szürkés színezése, valamint egy függőnyt tartó angyal félalakja.

Az 1931-ben készült lajstromban Odiló atya megjegyzi, hogy a falak színezése eléggé üde, tehát jól megmaradt a 19. századi felújítás nyoma és az 1904-ben végzett kisebb festés is. A lourdes-i kápolna falai nagyrészt sárga színűek, néhol díszítésekkel. Láthatók kis angyalfekék és feliratok, illetve egy Mária-felirat is. Ezek valószínűleg az 1944-es átfestéskor készültek. Feltehetően alattuk még megmaradt az eredeti barokk kifestés is. A karzatalj boltmezőin neobarokk mustradíszek láthatók. Ebben az időben – a feljegyzés szerint – a falak díszítőfestése „XVI. Lajos korabeli építészet motívumokat mutatott, kevés rokokó díszítéssel”.<sup>35</sup> Az ornamentális részletekben a domináns szín a vörös és a szürke volt, a figurális ábrázolásokon a zöld és az okker kapott hangsúlyt. A mára már több helyen lehullott felső festékréteg alatt valóban ezek a színek bukkannak elő. A falakat a második világháború után sárgára festették, ekkor tűntek el az oldalfalak eredeti festése.

A boltozatok négy sarkán elhelyezett alakok színezése intenzív. A főalakokat az átfestéskor nem változtatták meg, de a kisebb angyalokat és a puttókat több helyen teljesen átfestették, illetve újakkal egészítették ki. Így látható, hogy a Szent Mihály mellett repülő páros kerubfej és a koszorút hozó angyal újabb festés, a diadalív kifestésével egyidejű lehet. Az angyalok fejformája és a festés technikája megegyezik a diadalív új alakjainak modorával. Az archív kép alapján látható, hogy a boltozatokon az egyházatyák, apostolok, evangélisták alakjait keretező, festett architektúrát átfestették, a jelenlegi kagylómotívum és a konzol kialakítása ekkor készült. Az ívháromszögeket egyszerű sávok keretezés díszítette, a konzolokat pedig volutatagok és középen korongsor dekorálta. Az apszis végfalának növényi ornamentikáját, valamint a diadalív feliratát lefestették.<sup>36</sup> Az oldalfalakon látható kartusba foglalt szenteket, atyákat, szerzeteseket ábrázoló falképek is későbbi átfestések, de feltehetően több mestertől származnak.

Mivel az orgonakarzat boltozatának déli részén nagyobb vizesedés történt, így a 20. századi díszítőfestés lekopott, alóla rózsaszínű falfelület bukkant elő. A középképet keretező látszarchitektúra egy részlete is látható, így ennek színezése is eredetileg rózsaszín lehetett és gyöngysormotívum futhatott körbe, belül pedig arany színű szalagsáv húzódott. A lajstrom szerint az orgonakarzat oldalfalán *Szent Ferenc stigmatizációja* falkép volt, a homlokfalon *Porciunkula*, az egyik ablakban egy portré. Ma ez a portré nincs meg, illetve *Szent Ferenc stigmatizációja* a *Porciunkula* alatt van, de ez az ábrázolás 20. századi.

Az eredeti festést feltehetően több mester, mester és segédei készítették, erre a különböző színű kontúrok és a sablonszerűen megfestett részletek különbözősége utal. Több helyen a festésmódból következtethetünk arra, hogy meszes freskó technikával készültek a képek. (Restaurálás nem történt, így a pontos technikai részleteket nem ismerjük, illetve több helyen a 20. századi árnyékolások, színkezelés megváltoztatták az eredeti kifestés színhasználatát és festéstechnikáját, így a mesterek különválasztása nehezebb.)

<sup>35</sup> OBERTEN 1931. i. m. 9.

<sup>36</sup> A diadalív jobb oldalán jelezve: „Márton L 1943”.



Ugyanaz a festő készítette a templom előcsarnokának oldalfalán található falképeket, mint a második szakasz boltozatának csegelyein ülő egyházatyákat. Ezeken nincsenek előre megrajzolt, csak vázlatos kontúrok, a színeket széles ecsetkezeléssel, foltszerűen helyezte fel a festő, a vörös és bordó színekkel tette plasztikusabbá az alakokat. Hasonló fejformálása van a *Fájdalmas Krisztus* mellett térdelő alaknak, mint Szent Pál apostolnak. Ugyancsak ennek a férfinak a vörös ruházatán a gombok festése megegyezik Szent Jeromos talárjának gombfesté-



6. kép. Szent Mihály arkangyal, részlet a boltozat festéséből.

Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

sével. A *Krisztus ostromozása* képen Krisztus arcvonásai sok hasonlóságot mutatnak Szent Ambrosus alakjával. Ez az arctípus jelenik meg Szent Mihály arkangyalnál is. Mihály arkangyal tollas sisakja és páncélja kicsit átfestve, díszesebben megtalálható Szent Flóriánnál is. 1944-ben készült a Szent Mihály felett látható Szentháromság-ábrázolás, sajnos a korábbi festést mára már csak Garas Klára könyvében tekinthetjük meg.<sup>37</sup> Sablonnal készülhetett az *Utolsó ítélet* alakjainak ábrázolása, ahol a kontúrokat vörös, Szent Mihálynál fekete színnel húzták ki. A színezés, főleg a kékeknél élénkebb, itt átfestésre gondolhatunk. Ugyanaz a mester készíthette az orgonakarzat boltozatának fő alakjait, itt a szárnyak megfestése nagyon hasonlatos az *Utolsó ítélet* angyalaiéhoz. A bal oldalon jelentősen átfestett kerubfejek vannak. Erős átfestés érződik *A lelkek vándorútja* mennyezetfestményen, ahol az alakok tekintete, szemük íve megegyezik a korábbi boltozatok alakjaival, de itt a kontúrok és a színezés, a fehér-vörös színek széles ecsetkezelésű

<sup>37</sup> GARAS 1955. i. m. LXXIX. tábla.

vonalaása már nem látható. A részletek megformálása eltérő, itt nagyobb, kevésbé finoman kidolgozott kezük és lábfejük van a szereplőknek. A szélen ülő, olvasó baráttól jobbra gömbökből formálódó váza (vagy balusztrád) képe sejlik ki, ugyanez a motívum figyelhető meg az orgonakarzat boltozatának festése alatt is. Az égen lebegő angyalok és puttók szintén jelentősen átfestettek, illetve nem is voltak. Itt a négy csegelyen ülő egyházatya ugyancsak átfestett, de feltehetően a karzatalj mestere készíthette az alakokat. Ez a fehér színnel párhuzamosan egymás mellett futó vonalakkal alakított árnyékolás köszön vissza a diadalív 20. században készült alakjain, de ott a szereplők is újak, így az arcuk keskenyebb-csontosabb. Ebből lehet arra következtetni, hogy az 1940-es évekbeli átfestéskor az alakok megmaradtak, csak az eredeti kifestésüket vesztették el, és kapták ezt a 20. századi festésmódot (6. kép).

Újabb festő készítette a szentély freskóját, bár a koronát viselő nő (Európa) és a mellette ülő férfi kéztartása hasonlatos az ostort tartó angyal kéztartásához az *Utolsó ítélet* képen, az alakok fejformálása, testtartása kissé mégis eltér a többi boltozat festésétől. Más festő készítette a négy evangélistát, illetve mivel itt a színek annyira élénkek, feltételezhetjük, hogy jelentős átfestésekről lehet szó. Az orgonakarzat felett a hatalmas szárnyú angyal kezében tartja az imádkozó kisgyermekként ábrázolt lelket. A körülöttük repkedő páros kerubfejek már 20. századi kiegészítések.

A kínzások fájdalmát elevenen jeleníti meg a rendház oldalfalának freskója, a töviskoszorús, glóriás, sebeiből vérző, haldokló Krisztus, aki szemeit az ég felé emeli. Ágyékkötőjét kétszer hurkolt kötél erősíti testéhez. A háttér eléggé megkopott kékes-vöröses színű.

A templom kifestésének teljes programja még nem ismert, mivel a jelen kutatás során csupán annyi új adat került elő, amennyi a témák azonosításához nélkülözhetetlen. Ezek alapján állíthatjuk, hogy a simontornyai templom és rendház a ferences hagyományokat és előírásokat követte, és az előjárók olyan mestereket foglalkoztattak, akiket érdemes lenne a későbbi kutatások során mélyebben megismerni és bemutatni, ezzel is teljesebbé téve a barokk festészet hazai kis- és nagymestereinek munkásságáról alkotott képünket.

Sárossy Péter–Smohay András

## Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának ikonográfiai programja

Az egykori majki kamalduli remeteség *foresteriájában* található refektórium falképeinek eddigi ikonográfiai leírásai<sup>1</sup> nem fordítottak figyelmet a jelenetek elsődleges irodalmi forrására, Damiani Szent Péter (1007–1072/1073) *Vita beati Romualdi* című művére<sup>2</sup> és annak illusztrációira mint előképekre. Ezt próbáljuk most pótolni írásunkkal.

Az 1042-ben felolvasásokra szánt, *commonitorium*ként írt mű 72 fejezetből áll, és több kiadást élt meg 16. század eleji első megjelenésétől<sup>3</sup> a jelen tanulmányban is használt kritikai kiadásig. Már első olasz fordításában<sup>4</sup> is kommentárokkal látták el a művet, illetve kiegészítették azt az eltelt évszázadok rendtörténeti eseményeivel. A majki munkák első felügyelője, Radossányi László (1696–1764) is így tett, amikor a kamalduli rendről szóló alapos áttekintésében<sup>5</sup> – amelynek elismeréssel adóztak a kortársak is<sup>6</sup> – a Damiani Pétertől átvett történetek mellett bemutat-  
ta a későbbi eseményeket, köztük a magyarországi kamalduli remeteségek alapítását.<sup>7</sup>

A magyar kamalduli remeteségek – Zoborhegy, Lánzsér, Alsólehnice – után a majki épült fel legkésőbb. 1733-ban gróf Esterházy József (1682–1748) horvát-szlavón bán, 1741-től ország-bíró ajánlotta fel majki birtokát a kamalduliaknak. A remeteség terveit a Szent Józsefről elnevezett bécsi kahlenbergi kamalduli remeteség átépítését tervező Franz Anton Pilgram (1699–1761) osztrák építészről rendelte meg. A 17 remetelakból álló együttes három szakaszban, 1733 és 1770 között épült fel.<sup>8</sup>

A *foresteria* refektóriumára 1757-ben készült el.<sup>9</sup> Jelenlegi ismereteink szerint a falképeket Vogl [Vogel] Gergely (1717–1782) készítette 1762-ben.<sup>10</sup> Az ikonográfiai program kidolgozója

<sup>1</sup> NITSCH Árpád János: *Majk. A Bold. Szűz majki premontrei prépostságának majd a Nepomuki Szent Jánosról nevezett kamalduli remeteségének története*. Győr, Győregyházmegye Könyvsajtója, 1910. 48–50; FARBAKY Péter: *Majk, Kamalduli remeteség*. (Tudományos dokumentáció, 1990.) Kézirat a Hild–Ybl Alapítvány Archívumában. 20–23; FARBAKY Péter: A kamalduli remeteségek a barokk kori Magyarországon. In: „Ez világ, mint egy kert...” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010. 597–608: 606.

<sup>2</sup> DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita beati Romualdi*. A cura di Giovanni TABACCO. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1957 (Fonti per la storia d'Italia 94). További hivatkozások *Vita* címmel és a vonatkozó fejezetszámmal.

<sup>3</sup> DAMIANI SZENT PÉTER: *Beatissimi Romualdi. Vita*, Florentiae, Giunta, 1513.

<sup>4</sup> DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita del padre S. Romualdo abate, fondatore del sacro eremo, & ordine di Camaldoli...* tradotta dal padre don Agostino Fortunio. Firenze, Giunti, 1586.

<sup>5</sup> RADOSSÁNYI László: *Epitome antiquarii tripartiti Sacri Ordinis Eremitico-Camaldulensis...* Neostadij Austriae, Müller, 1726.

<sup>6</sup> MAGNOLDO ZIEGELBAUER: *Centifolium Camaldulense sive Notitia scriptorum camaldusensium...* Venetiis, Baptistae Albrizzi, 1750. 36–37.

<sup>7</sup> RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n. „De triplici Institutione Ordinis Camaldulensis & Eremorum Ungariae Foundationibus”

<sup>8</sup> A remeteség történetének legutóbbi összefoglalása a teljes korábbi irodalommal: FARBAKY 2010. i. m. 602–603.

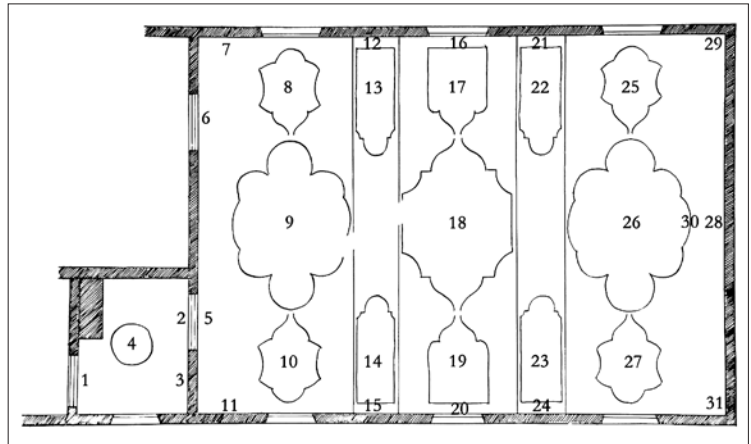
<sup>9</sup> FARBAKY Péter: A majki kamalduli remeteség története. *Műemlékvédelem*, 5. 2006. 309–320: 314–315.

<sup>10</sup> GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 259; VOIT Pál: A majki műemlékegyüttes. Adatok Franz Anton Pilgram életművéhez. *Magyar Műemlékvédelem 1961–1962*. Budapest, 1966. 201–227: 214, 221. évszám nélkül. Felmerült, hogy 1759-ben dolgozott volna a falképeken Vogl Gergely. GRANASZTÓI Györgyné: *A majki kamal-*

feltehetően az építési munkákat irányító Radossányi László páter volt.

A remeteség épületegyüttesének északkeleti végében helyezkedik el az U alaprajzú, egytraktusos konvent-épület. A refektórium és előtere a keleti földszintes szárny déli végében kapott helyet. A kis méretű előtér téglalap alaprajzú, csehboltozattal fedett helyiség. Az oldalfalakat egymással átellenben elhelyezett két ajtó és északon egy félköríves záródású mély ablak osztja. A téglalap alaprajzú refektórium három keskeny, két hevederívvel erősített csehsüveg-boltozatos szakaszból áll. Északi falán két ajtó, keleti és nyugati oldalán három-három ablak található (1–2. kép).

Damiani Péter Romuald-életrajzát a kahlenbergi remeteség 1723-ban adta ki németül Bécsben, egyik szerzetesének fordításában,<sup>11</sup> 1726-ban pedig latin nyelven is.<sup>12</sup> A korábbi, jellemzően metszetek nélkül megjelenő kiadásokkal szemben e bécsi kiadásokban mintegy 90 rézmetszet szerepel. Ezek egyszerű, téglalap alakú keretben jelennek meg minden fejezet előtt, alul hatsoros latin verssel, amelyek az egyes történetek összefoglalásai. A metszetek, mint az a „Dietell Sculp.”<sup>13</sup> és az „F. A: Dietell Sc. Vien”<sup>14</sup> szignóból kiderül, Franz Ambros Dietell (†1730) munkái. Dietell bécsi rézmetsző munkásságát főként szenteket ábrázoló könyvillusztrációi jelentik.<sup>15</sup> Egy Szent Romualdot



1. kép. Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának falképeinek rendszere. Majka, kamalduli kolostor, refektórium, 1962. Falképdokumentáció, készítette Papp Oszkár. Forster Központ, Tervtár, 25278. nyomán



2. kép. Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának részlete. Fotó: Sárossy Péter

duli remeteség rövid építéstörténete. Kézirat, Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Tervtár.

<sup>11</sup> DAMIANI SZENT PÉTER: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi, Stiffers des Camaldulenser...* Wien, Voigtin, 1723. A továbbiakban e kiadás Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött példányából (rakt. szám 20881) adjuk meg a metszetekre vonatkozó fejezet- és lapszámokat. A más kiadásból való hivatkozást külön jelezzük.

<sup>12</sup> DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita et acta sanctissimi patris et patriarchae Romualdi, fundatoris Camaldulensium...* Viennae, Voigtin, 1726.

<sup>13</sup> *Leben* 1723. i. m. sz. n., Szent Romuald félalakos képe a harmadik rész előtt. Köszönettel tartozunk Török Zsoltné Dobó Juditnak, hogy felhívta a figyelmet a „Dietell sculp.” szignóra.

<sup>14</sup> *Leben* 1726. i. m. sz. n., Szent Romuald egész alakos ábrázolása az „An der Heiligsten Vatter Romualdium” köszöntés előtt.

<sup>15</sup> THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. IX. Leipzig, E. A. Seemann, 1913. 253.

ábrázoló metszete tűnik fel Radossányi említett művének címlapja előtt is, ugyancsak „F. A. Dietell Sc. Vien” szignóval.<sup>16</sup>

A Romuald-életrajznak e metszetes kiadásai a majki remeteségből sem hiányoztak. A feloszlatási biztosok 1782. május 1-jén vették fel a könyvtárban található könyvek jegyzékét, ezen két latin nyelvű példány szerepel;<sup>17</sup> az atyák cellaházaiban pedig további három kötetet írtak össze, amelyek közül az egyik német nyelvű volt. Utóbbi megjegyzés árulkodik arról, hogy csak az 1723-as kiadásról lehetett szó. Ha összevetjük e bécsi kiadások metszeteit a majki refektórium falképeivel, egyértelműen látszik erős hatásuk az egyes kompozíciókra. Néhol ugyan szinte teljes az átvétel, de az esetek többségében mégsem mechanikus másolásról van szó. Van végül olyan eset is, ahol nem az életrajz metszetei szolgáltak inspirációs forrásként.

Az előtérbe lépve a bejáratí ajtó felett egy, a refektóriummal közös falon pedig két, közel félköríves mezőbe kerültek falképek. Ezeken János és Benedek szerzetesek története látható (1. kép, 1–3): I. Boleszláv lengyel király (966/967–1025) a pápától koronát szeretett volna kapni, ezért János és Benedek szerzetesnek sok kincset ajánlott fel, de ők visszautasították a király ajánlatát, viszont ígéretet tettek, hogy kívánságát pénz nélkül is teljesítik.<sup>18</sup> A remeték és Boleszláv beszélgetését a király udvarából néhányan kihallgatták. Az útnak induló szerzeteseket éjszaka megtámadták és meggyilkolták. Másnap reggel a fejedelem és kísérete találta meg a holttesteket és a gyilkosokat. Boleszláv úgy ítélkezett, hogy láncolják a tetteseket a halott szerzetesek koporsóihoz, s ha valami csoda nem segít rajtuk, pusztuljanak el ők is. A tettesek bűnbánatot tartottak, s láncaik lehullottak.<sup>19</sup>

Az előtér csehsüvegboltozatának közepén aranyozott sugarakkal körülvett, profilozott stukkókeretben kör alakú mező látható, benne a Szentháromságot jelképező istenszemmel. Ez az újabb festőrestaurátori feltárás (2012–2013 – Boromisza Péter, Nemessányi Klára, Fabó

Éva, Heitler András, Gyarmati András) alapján mai formájában inkább 19. századi (1. kép, 4). Külön szót kell ejteni egy, szintén ekkor talált, ez idáig ismeretlen figurális részletéről: az előtér bejáratí ajtaja fölött ugyanis töredékes jelenet került elő, amely Krisztus megkísértését ábrázolja, alul felirattal: „DIC UT LAPIDES ISTI PANES FIANT Matt.”, azaz „mondd, hogy e kövek változzanak kenyerekké” (Mt 4,3). A falképen csak Krisztus kék ruházata maradt meg, tőle balra pedig a kísértő Sátán sejtethető kővel a kezében.

A refektórium északi falán, az ajtók fölé Romuald és Marinus remete



3. kép. Vogel Gergely: Szent Romuald és Marinus remete találkozása, 1762. Freskó. Fotó: Sárossy Péter

<sup>16</sup> RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n., a címlap előtt.

<sup>17</sup> MNL C 103. Helytartótanácsi Levéltár, Számvevőség, Alapítványi Ügyosztály. Inventarien der in Ungarn aufgelassenen Klöster. 22. cs. Kamalduler Klöster. Majk, fols. 65–78.

<sup>18</sup> I. Vitéz Boleszláv 1025-ben koronáztatta magát lengyel királlyá Gnieznóban, a pápától kapott koronával. NIEDERHAUSER Emil: A nyugati szlávok 1000 körül. *História*, 21. 9–10. 1999. 39.

<sup>19</sup> Vita beati Romualdi. Cap. XXVIII., NITSCH 1910. i. m. 49–50. Életükről szóló korabeli forrás QUERFURTI BRÜNÓ írása: Vita quinque fratrum eremitarum. Vita vel passio Benedicti et Johannis sociorumque suorum actore Brunone Querfurtensis. In: *Monumenta Poloniae Historica*. Series nova IV/3. Red. Jadwiga KARWASIŃKA. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. 29. fejezet.



története került (1. kép, 5–6). Romuald a ravennai San Apollinare in Classe kolostorból a velencei lagúnákhoz utazott, s a híres Marinus remete tanítványának állt. Ő először úgy találta, hogy Romuald nincsen felkészülve a remeteéletre, ezért a latin zsoltároskönyv olvasására kezdte tanítani. A durva lelkű Marinus folyton verte az újoncot. Béketűrése azonban meggyőzte a vad remetét, és ő maga is Romuald tanítványává lett (3. kép).<sup>20</sup> Az említett történet az életrajz első részének 4. fejezetét illusztráló 4. metszete alapján,<sup>21</sup> pontosabban annak két önálló kompozícióvá – a találkozás és a tanítás jelenetével – alakításával készült (4. kép).

A refektórium északi és keleti falának sarkán elhelyezett képtérben látható szerzetes az idősödő Romuald az életrajz 52. metszetéről (1. kép, 7).<sup>22</sup> Ez a történet Romuald hétéves sítriai tartózkodását meséli el, ahol önmegtartóztatásban, némaságban és aszkézisben élt, így akarván hasonlítani a 4. századi remetére, Gázai Szent Hiláronra. Az életrajz 64. fejezetében Sítriáról ismét szó esik, a kísérő metszeten igen hasonló remeteábrázolással.<sup>23</sup> Itt Damiani Péter a helységet az egyiptomi Nitriához hasonlítja, ahol a 4. században számos remete élt. Sítria tehát a remeték számára követendő példa, „második Nitria”, Romuald kora pedig a remeteélet „aranykora”.

A mennyezet közepén az első boltszakaszban Romuald és II. Henrik császár 1022-ben történt luccai találkozása látható (1. kép, 9). A jeleneten a császár fogadja Romualdot, aki először hallgatásával, majd másnap szavaival tesz komoly szemrehányásokat neki erőszakos háborúiért, az egyház zilált helyzetéért és a szegények sanyargatásáért. Köröttük udvaroncok láthatók, akik hajlongva üdvözlik Romualdot. Az életrajz 65. metszetén<sup>24</sup> hasonló beállításban látható a két főszereplő és az őket körülvevő udvaroncok. Jobbra a baldachinos trónus, a háttérben pedig bizonyára az Amiata hegyen lévő monostor látható, amelyről Romuald írásban előre megjósolta tanítványainak, hogy megkapják a császártól. Ismert ugyanennek a jelenetnek egy másik nagyszabású ábrázolása is. Jacopo Marieschi (1711–1794) velencei festőnek vagy mesterével, Gaspare Dizianival közös alkotásának tulajdonítják<sup>25</sup> azt a Szent Romuald életét bemutató, öt nagyméretű vászonképből álló sorozatot, amely a velencei San Clemente in Isola templom számára készült 1745–1748 között.<sup>26</sup> A *Szent Romuald és II. Henrik császár* című



4. kép. F. A. Dietell: Szent Romuald és Marinus remete találkozása. In: DAMIANI SZENT PÉTER: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi...*, Wien, Voigtin, 1723

<sup>20</sup> TÖRÖK József: A kamalduli rend és remetéi. *Műemlékvédelem*, 5. 2006. 305; NITSCH 1910. i. m. 48.

<sup>21</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. IV, 22.

<sup>22</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. LII, sz. n., a 187. oldal előtt.

<sup>23</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. LXIV, 220.

<sup>24</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. LXV, sz. n., a 223. oldal előtt.

<sup>25</sup> Rodolfo PALLUCCHINI: *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*. II. Milano, Electa, 1996. 105–106.

<sup>26</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*. 70. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007. 350. A képek mai őrzési helye: Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia.

festmény<sup>27</sup> az életrajz metszetét követi, de érdekes módon közelebb áll annál a majki falképhez: Romuald itt is a császár előtt térdel, és a mellékszereplők öltözete szintén hasonló: balra sisakos katonalak, jobbra galléros udvaronc látható. A velencei sorozat hatása, mint később erről szó lesz, máshol is megfigyelhető Majkon.

A mennyezetkép és az ablakok közötti, hegedű alakú képmezőkben egy kamalduli és egy domonkos apáca ábrázolása látható. A keleti oldalon valószínűleg Boldog Paula (†1368), a cafaggiolói (Firenze) Santa Margherita-monostor apátnője, akinek még világi leány korában megjelent Szűz Mária, karján a gyermek Jézussal, azt kérve tőle, hogy menjen a firenzei Santa Maria degli Angeli kamalduli monostorba, és térjen az üdvözülés útjára (1. kép, 8).<sup>28</sup> A nyugati oldalon pedig Árpád-házi Boldog Margit (1242–1270) puttókkal körülvéve kereszttel, koponyával és könyvekkel jelenik meg (1. kép, 10).<sup>29</sup>

A nyugati fal északi sarkában lévő képmezőben szerzetesi káptalanterem látszik (1. kép, 11). A képen Nitsch Árpád szerint az a rendi káptalan látható, melyen Romuald hirtelen felugrott, mondván, hogy Gergely remete cellájába rabló tört be, akit el is fogtak.<sup>30</sup> Ez valószínűleg helyes értelmezés, mert a jelenet szinte biztosan azonosítható az életrajz 36. metszetével, amely fejezet a fenti epizódot mondja el.<sup>31</sup>

Az első hevederív alatti kartusokkal, aranyozott indadíszekkel keretelt fekvő képmezőbe Querfurti Szent Brúnó-Bonifác (974–1009) legendájának három jelenete került (1. kép, 12). Középen látható, amint Szent Brúnó megkereszteli a pogány porosz fejedelmet és feleségét, míg a háttérbe Brúnó tűzpróbája és lefejezése került.<sup>32</sup> Ez az életrajz 27. metszetével<sup>33</sup> rokonítható, de nagyobb önállósággal mutatja be a szent porosz földön elszenvedett vértanúságának történetét. A metszet fő jelenetében Brúnó főpapi ruhában jelenik meg a fejedelem előtt, míg a majki falképen a keresztelés került a fő helyre. Az életrajz szerint Romuald Querfurti Brúnó mártírhálálának hírére határozta el, hogy Magyarországra megy vérét adni Krisztusért.<sup>34</sup> Radossányi öt fejezetet is szentel művében Brúnó történetének,<sup>35</sup> és külön fejezetben beszél arról, hogy Romuald Rómában kért engedélyt IV. Szergiusz pápától a magyarországi útra.<sup>36</sup>

A hevederív alján, íves záródású keretben Szent Brúnó alakja látható (1. kép, 13). Az érseki jelvényeket – mitrát és palliumot – viselő szent jobb kezét mellére helyezi, alkarjával attribútumát, a pálmalevelet és a kettős keresztben végződő pásztorbotot fogja át, míg bal kezében nyitott könyvet tart.<sup>37</sup>

<sup>27</sup> Olaj, vászon, 282×356 cm.

<sup>28</sup> A jelenetet egész lapos metszettel szerepelteti a – majki könyvtárban is meglévő – kamalduli évkönyv, illetve ennek forrása, Agostino Fortunio kamalduli szerzetes Boldog Pauláról szóló életrajza is. Vö. Giovanni Benedetto MITTARELLI: *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*... 6, Venetiis, Monasterium Sancti Michaelis de Muriano, Pasquali MDCLXI [1761], Isz. n. a 96 és 97. oldal között; Agostino FORTUNIO: *Vita del Beato Silvestro Monaco converso del Monasterio Camaldolense degl' Angeli di Firenze, e Della B. Paola Badessa di S. Margherita di Cafaggiuolo*... Firenze, Appresso Georgio Marescotti MDXCXV [1595], címlap és 12. oldal.

<sup>29</sup> Zoltán SZILÁRDFY: *Eigenständig Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiliger*. Esztergom, Christliches Museum, 2001. 38. Abb. 46. Szent Margit ábrázolását vö. ZSÁMBÉKY Monika: Barokk festmények a vasvári domonkos templomban és kolostorban. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 253–270: 266.

<sup>30</sup> NITSCH 1910. i. m. 48; Vita beati Romualdi. Cap. XXXVI.

<sup>31</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. XXXVI, sz. n., a 145. oldal előtt.

<sup>32</sup> *Vita* 1957. i. m. Cap. XXVII. Korábbi értelmezés szerint Domonkos esztergomi érsek látható itt, aki Szent Istvánt és feleségét, Boldog Gizellát koronázta meg. FARBAKY 1990. i. m. 22; FARBAKY 2010. i. m. 606.

<sup>33</sup> *Leben*, 1723. i. m. Cap. XXVII, 100.

<sup>34</sup> Vö. *Leben* 1723. i. m. Cap. XXXIX, 151.

<sup>35</sup> RADOSSÁNYI 1726. i. m. Cap. XVI–XX.

<sup>36</sup> RADOSSÁNYI 1726. i. m. Cap. XXI, 106.

<sup>37</sup> HEVENESI Gabriel S. J.: *Régi magyar szentség avagy Ötvenöt magyar szent és boldog*. Az 1737-es latin kiadás szövegét lefordította és átgazdította SINKÓ Ferenc. Budapest, Új Ember, é. n. [1988] 195–196. kép.

A szemközti falon Romualdnak és két tanítványának látogatása látható IV. Szefergiusz pápánál (1006–1012). Az életrajz metszetei között nem láthatjuk ugyan ennek előzményét, az említett velencei sorozat egyik, *Romuald IV. Szefergiusz pápa előtt* című darabja<sup>38</sup> azonban szinte minden részletében megegyezik a majki refektórium falképével. A három szerzetes ezek szerint Romuald és két tanítványa, akik Querfurti Brúnó vértanúsága (1009) után a pápától kértek engedélyt a magyarországi missziós útra. A velencei képen a gyermek kezében lévő tálcán mitra és pallium látható, ami Romuald tanítványaira, az érsekké szentelt Ingelbertóra és Gregorióra utalhat.<sup>39</sup>

Felette szintén íves záródású képmezőben könyvet és kettős keresztben végződő pásztortórt tartó, érseki palliumot viselő, fehér szakállú főpap áll. Benne a magyar egyházszervezetet megalapító, a ravennai zsinaton Romualddal együtt<sup>40</sup> részt vevő Szent Aserik-Anasztáz (+1036/1039) érsekre ismerhetünk (1. kép, 14).<sup>41</sup> Az Asztrik néven is ismert korábbi bencés apát, aki Szent Istvánnak a koronát hozta, kalocsai érsek volt.<sup>42</sup>

A két hevederív között elhelyezkedő ablak felett, félköríves oromzatban végződő aranyozott stukkódíszekkel keretezett kép bal oldalán Szent István király (1000/1001–1038) ül baldachinos trónuson teljes királyi díszben, fején a Szent Koronával (1. kép, 17). Előtte áll a serdülő fiatalként ábrázolt Szent Imre herceg (1007–1031).<sup>43</sup>

A festmény alatt aranyozott stukkó kartusokkal és koronával keretezett címer, kék háttér előtt aranyozott három halom látható, rajta háromkaréjos szárvégű kereszttel, melynek merőleges szárán korona van átfűzve: ez a Monte Corona kongregáció címere, amelyhez Majk is tartozott (1. kép, 16).

A mennyezeten Jákob álma mintájára<sup>44</sup> Romuald álma látható (1. kép, 18). Az ószövet-ségi analógián túl a létra- (lépcső-) motívum megjelenik Szent Benedeknél is, aki épp Jákob



5. kép. Vogel Gergely: Szent Romuald álma, 1762. Freskó.  
Fotó: Sárossy Péter

<sup>38</sup> Olaj, vászon, 282×356 cm.

<sup>39</sup> Vö. RADOSÁNYI 1726. i. m. 106.

<sup>40</sup> KOSZTA László: Remeték a 11. századi Magyarországon. *Aetas*, 23. 2008. 1. 42–55: 48–49.

<sup>41</sup> GYÖRFFY György: *István király és műve*. Budapest, Gondolat, 1977. 3. bővített, javított kiadás, Budapest, Balassi, 2000. 140–145, 161–162.

<sup>42</sup> FARBAKY 2010. i. m. 606.

<sup>43</sup> „Továbbá egyik oldalon Sz. István Királyunk égszín nemzeti ruhában, sárga topánygyal saruzva, koronával ékesítve ül széken; fíja Imre, bizonyára bölts attyának tanításaira figyelvén, világos kék dolmányban 's nadrágban, fejér köpönneggel terítve, lábaira bőrszín topányt vonva, áll attya előtt. – Más felől Sz. István, egészen a' mint Székes Fejér Vármegyének tzi mere mutatja, térden állva nyújtja be Máriának a' koronát. – Köröskörül a' padok' mentében tsinosan megvagon még ma is a' falaknak fa-béllése, 's rajta holmi históriai tsoportozásokat nagyon jelesen faragott ki a' mestere domborában.” HOLÉCZY Mihály: A' Majki Klastrom időnkben. *Tudományos Gyűjtemény*, 10. 1826. 7. 36; SZILÁRDEY Zoltán: Ami még hiányzik Szent Imre ikonográfiájából. In: *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére, születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Szerk. KERNY Terézia-SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007 (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 1). 112–116: 114, 225.

<sup>44</sup> NITSCH 1910. i. m. 48; F. [Friederike] TSCHOCHNER: Romuald von Camaldoli OSBCam. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Begründet von Engelbert KIRSCHBAUM. Hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS. 8. Rom–Freiburg im Breisgau–Wien, Herder, 1976. 2. kiadás, 2004. 284.





6. kép. F. A. Dietell: Szent Romuald álma. In: DAMIANI Szent Péter: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi...*, Wien, Voigtin, 1723

lajtorjájára hivatkozva beszél az alázatosság fokain keresztül való felemelkedésről a Regula 7. fejezetében (5. kép). Az 1723-as kiadás 4. oldalán dicsőítő verset olvashatunk Romuald létrájáról. Itt a majkihoz nagyon hasonló metszet ábrázolja az alapítót: fekvő alak, mellette kalap és bot, fent az égbe menő fehér ruhás szerzetesek.<sup>45</sup> Az életrajz 34. fejezete után egyébként hosszabb leírás található Camaldoli alapításáról, a fejezet elején szintén metszettel,<sup>46</sup> amelynek előterében Maldolo gróf, háttérében pedig a Romuald-látomás jelenik meg (6. kép). Ez a metszet másutt köszön vissza: a majki templom stallumának egyik háttámláján, amely stallum ma a komáromi (Komárno) görögkeleti templomban található. Mivel a stallum több más ábrázolása is köthető az életrajz Dietell-metszeteihez, ez még inkább megerősíti a majki figurális jelenetek és ezek szoros kapcsolatát.

A szemközti ablak felett Szent László király (1077–1095) kardfelajánlásának jelenete látható (1. kép, 19).<sup>47</sup> A Szent Koronát és teljes uralkodói dísz viselő király aranyhímzéssel kék bársonypárnán nyújtja rózsafüzérrel körbetekert kardját a felette felhőn ülő Szűz Máriának, aki ölében a gyermek Jézust tartja. Alatta a kamalduli rend címere: kék mező előtt aranykehelyből ivó két galamb, felettük csillag. A címer körül aranyozott stukkó kartusokkal és koronával ellátott keret látható (1. kép, 20).

A második hevederív északi válla alatti mezőbe az ifjú és a szamár történetének ábrázolása került, mely szerint Romuald a Boleszláv-tól kapott értékes paripáját egy szamárért cserélte el (1. kép, 21).<sup>48</sup> A jelenet hasonló formában tűnik fel a 26. fejezet metszetén is.<sup>49</sup>

Felette íves záródású mezőben Szent Romuald látható apáti jelvényekkel és a majki remeség makettjével (1. kép, 22).<sup>50</sup> A felfelé néző szent talán rokonítható Dietellnek azzal a Romualdot ábrázoló félalakos metszetével is, amely Radossányi már említett művében a címlap előtt szerepel.<sup>51</sup>

<sup>45</sup> *Leben* 1723. i. m. sz. n., a „Lob-Reimen von der Laiter Romualdi” vers után.

<sup>46</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. insertu. sz. n., a 135. oldal előtt.

<sup>47</sup> HEVENESI [1988] i. m. 53. 55. kép. Szent László kardfelajánlásának ikonográfiájáról bővebben: KERNY Terézia: Szent László hódolata Szűz Mária előtt (XIV–XIX. század). In: *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*. Szerk. CSÖRSZ RUMEN István. Budapest, MTA ITI, 2010. 515–540.

<sup>48</sup> NITSCH 1910. i. m. 48–49; *Vita* 1957. i. m. Cap. XXVI.

<sup>49</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. XXVI., 96.

<sup>50</sup> TSCHOCHNER 2004. i. m. 284. GRANASZTÓINÉ 2006. i. m. 328.

<sup>51</sup> RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n., a címlap előtt.

Vele szemben a hevederíven édesapja, a megtérése után szintén remeteként, a világtól visszavonultan élő Boldog Szergiusz látható (1. kép, 23).<sup>52</sup> Alá Szergiusz szörnyű bűne került: kardjával szúrja le egy rokonát (1. kép, 24).<sup>53</sup> E jelenet szinte teljesen az életrajz első fejezetét illusztráló metszete<sup>54</sup> alapján készült.

A harmadik boltszakasz déli ablaka felett Orseolo Szent Péter (928 k.–982) látható, aki Romuald hatására velencei dózséból kamalduli szerzetes lett (1. kép, 25).<sup>55</sup> A fiatal, szakálltalan remete fehér habitust visel, bal kezében liliomot tart, míg jobbájával a mellette lévő díszes korona és koronázási ékszerek felé tesz elutasító mozdulatot.

A mennyezeten nyolckarú mezőben Romuald és III. Ottó császár (980–1002) találkozásának jelenete látható (1. kép, 26). Ottó szerette volna megreformálni a ravennai San Apollinare in Classe apátságot, ezért meglátogatta Romualdot, hogy rábeszélje a monostor apáti tisztség elvállalására. Egy éjszakát ekkor Romualdnál töltött s nagy nehezen rávette, hogy fogadja el az apáti címet. Romuald bevallotta: öt évvel korábban egy látomásban Isten feltárta neki, hogy ez fog történni.<sup>56</sup> E találkozás képi előzményét is megtaláljuk az életrajz 22. fejezetének metszetében. Ez azonban inkább az apáti tisztség felajánlására helyezi a hangsúlyt, míg Majkon maga a vendéglátás jelenik meg: a kép jobb oldalán lefekvéshez készülődő császárnak Romuald épp felajánlja takaróját a kunyhójában.

A déli ablak feletti mezőben a szemközi oldalon látható Orseolo Szent Péter ábrázolásához hasonlóan egy fiatal, szakálltalan, fehér rendi habitust viselő remete jelenik meg. Ő feltehetően Orseolo Péter barátja, Boldog Gradenigo János (Giovanni Gradenigo, †1025; 1. kép, 27). Bal kezében liliomot, jobbájában keresztet tart, előtte koponyának támasztott könyv és vezeklő-ostor fekszik egy asztalon.<sup>57</sup>

A helyiség délkeleti falára az Utolsó vacsora ábrázolása került (1. kép, 28). A képen Krisztus és a tizenkét apostol ül a hatalmas, abrosszal leterített asztal mögött. Az asztal közepén a sült bárány és a kehely utal Jézus, az Isten báránya húsvéti kereszthalálára, s az Oltáriszentség alapítására is, hiszen a Messiás a képen épp a kezében tartott kenyeret áldja meg. Jézustól balra a harmadik apostol fehér remeteviseletben jelenik meg, fején csuklyával, amint jobb kezének két, bal kezének három ujját az asztalra teszi. Ez Krisztus két természetére utalhat: valóságos Isten és valóságos ember, valamint a Szentháromságot idézi. Az Utolsó vacsorát az előtérbe vezető ajtó fölötti, újonnan felfedezett Megkísértéssel összefüggésben kell látnunk. A pannonthalmi bencés refektóriumhoz hasonlóan az étkezéshez kapcsolódó gondolati ív első kompozíciójaként jelenik meg a pusztában negyven napig böjtölő Krisztus.<sup>58</sup> E gondolat nagyszabású lezárása pedig az Utolsó vacsora. A két jelenet közti gondolati kapcsolatot a kenyér motívuma erősíti, amely a sátán teljesen profán ételértelmezése után az eukharisztia megalapításában nyeri el igazi jelentését és jelentőségét.

A nagyméretű, íves lezárású festmény két sarka mellett kis képek láthatók tájban ábrázolt remetékkel. A jobb oldalin fehér ruhás remete egy fa alatti kis nádtetős kalyiba alatt ül, előtte keresztnek támasztott könyv, kezében toll, előtte a kép sarkában apáti bot és kalap hever (1. kép, 29). Ő a negyedik camaldoli perjel, Boldog Rudolf (1074–1088/1089) lehet, aki

<sup>52</sup> Szergiuszról mint szerzetesről: *Vita* 1957. i. m. Cap. XII–XVII.

<sup>53</sup> *Vita* 1957. i. m. Cap. I.

<sup>54</sup> *Leben* 1723. i. m. Cap. I, sz. n., a 13. oldal előtt.

<sup>55</sup> *Vita* 1957. i. m. Cap. VIII.

<sup>56</sup> *Vita* 1957. i. m. Cap. XXII. 23. D. Alberico PAGNANI O.S.B.: *Storia dei Benedettini Camaldolesi. Cenobiti, eremiti, monache ed oblati*. Sassoferato, Prem. Tipografia Garofe, 1949. 23–24.

<sup>57</sup> Uo. 26–27.

<sup>58</sup> GALAVICS Géza: A pannonthalmi apátság barokk ebédője. In: *Mons Sacer 996–1996. Pannonthalma 1000 éve*. II. Pannonthalma, 1996. 74., 75 (4. kép).



*Liber eremiticae Regulae*<sup>59</sup> címmel 1080-ban, majd 1085-ben rövidebb formában<sup>60</sup> kiadta a kamalduli szerzetesek első konstitúcióját.

Az Utolsó vacsora falkép felett koronával ékesített, ovális mezőben aranyozott felirat olvasható: „NON NOBIS DOMINE NON NOBIS SED NOMINI TUO DA GLORIAM.” (1. kép, 30 – Ne nekünk, Uram, ne nekünk, hanem nevednek szerezz dicsőséget: Zsolt 115,1.)

A bal oldali kis képen szintén természeti környezetben ábrázolt szerzetes látható írás közben. A fehér ruhája felett bíborszínű mocétumot viselő remete a felette megjelenő, az Immaculata Conceptio megtestesítőjeként ábrázolt Szűz Máriára tekint, előtte bíborosi kalap fekszik. A festményen Damiani Szent Péter egyháztanító látható, aki megírta Romuald életrajzát, s a Szeplőtelen Fogantatás teológiájával is foglalkozott (1. kép, 31).<sup>61</sup> Az életrajzíró munkásságát az 1723-as kiadás 5. oldalán vers is magasztalja. Ez előtt található egy őt ábrázoló metszet is,<sup>62</sup> amelyet a majki falkép szinte minden részletében követ.

Összegezve a kulcsműnek, Damiani Péter Romuald-életrajzának hatását a majki refektórium falképeire, megállapítható, hogy ez mind a témák kiválasztásában, mind az 1723-as kiadás metszeteinek felhasználásában jelentkezett. Feltétlenül kutatandó ugyanakkor a velencei kapcsolat is, hiszen a Jacopo Marieschinek tulajdonított, Romuald életét bemutató sorozat két darabja egyértelműen rokonítható két majki falképpel. Végül mindenképpen hangsúlyozni kell a tudós majki superiornak, Radossányi László páternek a szerepét a képi program megalkotásában: elismert rendtörténeti munkája árulkodik intellektuális kvalitásáról, s az ebbe bekeverült, Majkon is megjelenő Romuald-történetek még egyértelműbbé teszik meghatározó szerepét a programalkotásban.

A remeteség a 11. században nem jelentett feltétlenül kizárólag aszketikus, magányos életvitelt, hanem összekapcsolódott a missziós tevékenységgel, az apostoli munkával, mely a mártíromság babérkoszorújának reményével kecsegtetett. A mártíromságot az apostoli élet megkoszorúzásának tartották, ezt bizonyítja Querfurti Brúnó és Szent Gellért (980–1046) vértanúsága, továbbá a Romuald visszafordulása után Pereumból hazánkba érkező remeték históriája.<sup>63</sup>

A 11. század elején a fiatal magyar kereszténység megismerkedett a remeteséggel, de a század közepe után ezt a szerzetesi életformát az ország egyházi és világi vezetői nem támogatták. A remeték csak a 13. századtól bukkannak fel újra hazánkban,<sup>64</sup> a kamalduliak pedig csak a 17. század végén települtek le Magyarországon. Rendalapítójuk és kortárs rendtársai maradandó hatását Közép-Európa és Magyarország keresztény hitre térítésében nem felejtették el. Refektóriumuk falképei arról tanúskodnak, hogy az ezredfordulón térségünkben működő remeték örökösének tartották magukat, s munkájukat folytatták Majkon egészen 1782-ig, feloszlásukig.

<sup>59</sup> Uo. 33; TÖRÖK 2006. i. m. 307.

<sup>60</sup> Peter-Damian BELISLE: *The Privilege of Love: Camaldolese Benedictine Spirituality*. Minnesota, Liturgical Press, 2002. 136.

<sup>61</sup> BELISLE 2002. i. m. 136.

<sup>62</sup> *Leben* 1723. i. m. sz. n., a „Lob-Reimen vom Seeligen Petro Damiani” című vers előtt.

<sup>63</sup> KOSZTA 2008. i. m. 51–53.

<sup>64</sup> Uo. 54.

Opra Zsuzsanna

## A soproni Szentlélek-templom Dorffmaister-falképeinek restaurálástörténete<sup>1</sup>

„A restaurálás az a művelet, amelynek meg kell őriznie a műemlék kivételes jellegét azzal a céllal, hogy konzerválja és feltárja annak esztétikai és történeti értékét. A régi állapot és a hiteles dokumentumok tiszteletben tartására támaszkodik, de megáll ott, ahol a hipotézis kezdődik.”<sup>2</sup>

A soproni Szentlélek-templom falképeinek megfestéséről szóló szerződés 1782. május 4-én jött létre Dorffmaister István és Paulus Wachter plébános között.<sup>3</sup> A szerződésben foglaltak szerint a festő 600 forint díjazásért „az első kupolába az Angyali üdvözetet, az utolsóba a Tisztulást, a középsőbe (mely olyan nagy, mint az előző kettő) pedig Mária koronázását, a négy evangélistát, a falakon, az ablakok alatt pedig a négy egyházatyát” festi meg. A „főoltár fölött a négy fő erény, úgy mint bölcsesség, erősség, igazságosság és mértékletesség, a kórus mellvédjén kő módjára festett angyalok és zeneszerszámok, és végül minden további oldalfalra al-antique architektúra” kerül megfestésre. Amennyiben a győri püspök jóváhagyja a templom bővítését, akkor a festő további 70 forintért „a szentély kupolájára a három isteni erényt: hitet, reményt és szeretetet”, az egyik oldalfalára „Ábrahámot és fiát, Izsákot, a másikra Melkizedeket Ábrahámmal” festi meg. A 670 forint átvételét Dorffmaister 1782. október 12-én nyugtázta a szerződésen. A mester szignója a hajó harmadik boltszakaszán olvasható: „Ste Dorfmaister III.man (?) pinxit



1. kép. Az Angyali üdvözet részlete. 1912–1916 között, Forster Központ, Fotótár

<sup>1</sup> A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon* című, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.

<sup>2</sup> Nemzetközi karta a műemlékek és műemlékhelyszínek konzerválására és restaurálására (Velencei Karta), 1964. In: *Karták könyve*. Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2002. 17.

<sup>3</sup> A német nyelvű szerződést közli: *Sopron és környéke műemlékei*. Szerk. DERCSENYI Dezső. Írta: CSATKAI Endre et al. Budapest, Akadémiai, 1956 (Magyarország műemléki topográfiája, II). 379.

1782.” Az értelmezhetetlen felirat azonban valószínűleg félreértésen alapul. Egy 1890–1910 között készült fényképen<sup>4</sup> jól olvasható a feltehetően eredeti szignó: „Ste Dorffmaister inven[it] et pinxit”, így látható a felirat az 1912–1916 között készült fényképeken is (1. kép).<sup>5</sup> Érdemes tehát a „színfalak mögé” tekintve felderíteni, milyen beavatkozások során alakult ki a mai állapot. A falképek keletkezése szempontjából felbecsülhetetlen jelentőséggel bír a keletkezésükkel kapcsolatos forrás. Művészettörténeti értékelésükhöz azonban éppen ennyire fontos ismerni az utóéletükre vonatkozó dokumentumokat is.

## A falképek restaurálásai

A falképek helyreállítására vonatkozó legkorábbi adatunk 1872-ből származik.<sup>6</sup> Ez azonban mindössze az évszám, amit Dorffmaister 1782-es évszámmal ellátott szignója alá festettek és egy 1890–1910 között készült fényképen látható.<sup>7</sup> A felújításról nem rendelkezünk több információval, és ma már az évszám sincs meg, a következő restauráláskor ugyanis eltűntették.<sup>8</sup>

Az újabb restaurálásra 1911-ben került sor a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) felügyelete alatt. A restaurálás elvégzésére ifj. Storno Ferenc festőművész, a MOB levelező tagja ajánlkozott. Azonban a személye ellen felmerülő aggályok miatt, miszerint „biztos elrontja az egész templomot”, a munkálatokkal Kern Péter festőművészt bízzák meg, „ki a bizottság felügyelete alatt hasonló munkákat már sikerrel végzett.”<sup>9</sup> A munkák felügyeletére – nyilván az esetleges konfliktus elkerülése végett – Storno Ferencet kérték fel.<sup>10</sup> Storno a restaurálás befejezése után a „felügyelettel járó fáradozásért” 2000 korona tiszteletdíjat kért a MOB-tól. A Bizottság a kifizetést elutasította, tekintettel arra, hogy Stornót a MOB levelező tagjaként kérték fel a szakértői munkára, valamint az aránytalanul magas tiszteletdíj kifizetésére nem született előzetes megállapodás.<sup>11</sup>

A felújítás pozitív fogadtatásban részesült, mind a szakma, mind a közönség körében. 1912-ben a restaurálásról dr. Éber László, a MOB előadója készített felülvizsgálati jelentést. Mint írta: „a munkákat a megbízott festőművész gondnal és szakértelemmel végezte. A boltozatokat díszítő nagy, figurális festmények a reájuk üledett piszoktól és az 1871-ben helytelenül végzett restaurálás nyomaitól megszabadítottak, ott, ahol feltétlenül szükséges volt, a pótlások elvégeztettek, de a festmények eredeti jellege híven megóvatott. [...] a festmények színeit Kern nem frissítette föl – mi különben csak a kelleténél messzebb menő átfestéssel lett volna elérhető – úgyhogy azok az idő által némileg megfakult freskók hatását mutatják.” A látszatarchitektúra felújításával kapcsolatban megjegyezte: „ezeknek a részeknek gondos, mindenhol a régi nyomokon járó megújítása az egyöntetűség kedvéért az egész architektonikus-ornamentális dísz átfestését tette szükségessé. Ennek következtében maguk a nagy festmények némileg halványaknak tűnnek fel a frissebb jellegű keretben, de ez egyrészt elkerülhetetlen volt, más-

<sup>4</sup> Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltató Központ (a továbbiakban Forster Központ), Fotótár, 10.287.

<sup>5</sup> Forster Központ, Fotótár, 7.467. A szakirodalom a szignót „Stephan Dorffmaister invenit et pinxit”-nek határozza meg. CSATKAI 1956. i. m. 382; HOLZHOFFER Evelin: *Sopron. A Szentlélek- és a Keresztelő Szent János-templom*. Budapest, TKM egyesület, 1998 (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 591).

<sup>6</sup> Csatkai Endre szerint a restaurálás ideje: 1871. CSATKAI 1956. i. m. 380.

<sup>7</sup> Forster Központ, Fotótár, 10.287.

<sup>8</sup> A Szentlélek-templom és plébánia iratanyaga sajnos nincs kutatható állapotban, a rendezés után elképzelhető, hogy további adatok kerülnek elő ezzel a restaurálással kapcsolatban.

<sup>9</sup> Kern Péter 1907-ben restaurálta a szigetvári plébániatemplom Dorffmaister-freskóit. GRANASZTÓINÉ GYÖRFFY Katalin: *Szigetvár, plébániatemplom*. Budapest, TKM egyesület, 1999 (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 627). 8.

<sup>10</sup> Forster Központ, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1911/164. (a továbbiakban: MOB).

<sup>11</sup> MOB 1912/195.

részt előrelátható, hogy aránylag rövid időn belül a helyes egyensúly helyre fog állani.” Méltatta a korábban jelentősen szennyezett oldalfalak figurális díszítésének szakszerű helyreállítását, majd jelentését a következőkkel zárta: „Általában nyugodt lelkiismerettel jelenthetjük ki, hogy a templom, melynek belső berendezését a hitközség egyidejűleg illően helyreállította, megkapó, ünnepies hatást gyakorol és díszére válik Sopron városának, mely a végzett helyreállítás révén Dorfmeister e szép alkotását valósággal visszanyerte.”<sup>12</sup>

A *Soproni Napló* 1912. február 16-i száma is elismerő szavakkal illette a megújult falképeket és a munkálatokat végző szakembereket, „Kern Péter hírneves festőművész” és segédjét, Kosztomlatszky Antalt, aki az architektonikus részeken dolgozott. A cikkben kiemelték a 18. századi állapot megőrzésére való törekvésüket: „A laikusoknak mindenesetre jobban tetszettek volna a rikító fényes színek, de Kern szigorúan alkalmazkodva Dorfmeister egyéniségéhez a tompított színezést tartotta szem előtt. [...] A falak ornamentikus részét Kosztomlatszky Antal fiatal festő nagy szakértelemmel végezte.”<sup>13</sup>

A restaurálás előtt és a nem sokkal utána készült fényképfelvételeket összehasonlítva jól látható, hogy a korábban kopott, szennyezett freskók mennyire „felfrissültek”. A boltozati képeken, ezen túlmenően, jelentős átfestésnek is tanúi lehetünk: a második boltszakasz bal oldalán, közvetlenül a mester szignója mellett, az alábukó Gonosz arca a felújítás előtt jobban magán viselte Dorfmeister stílusjegyeit.<sup>14</sup>

A restaurált falképekről kritikusabban nyilatkozott Mihályi Ernő 1916-ban, szerinte „Dorfmeister alkotásai már két restauráción estek át, itt-ott néhány alakon hiányzik is már a barok mester vonásainak biztos lendülete, színeinek élénk melegsége, de nagyjából elmondhatjuk, hogy e kettős restaurálás sem fosztotta meg értéküktől a remekbe készült alkotásokat.”<sup>15</sup> Részletesen leírja a falképeket, és a szentély boltozatának csegeyeiben megfestett négy sarkalatos erény attribútumait is felsorolja: „Egyik mérleget, másik tükröt, harmadik álarcot, negyedik zárt tart a kezében. (Igazság, okosság, lelki erősség, mértékletesség.)”<sup>16</sup> Az Angyali üdvözlés jelenetének bal oldali részét a következőképpen írta le: „balról egy angyal kandeláberrel kezében úzi el az ördögöt s zuhanva bukik alá a gonoszság fejedelme, magával rántva a halált jelző csontvázat, mert immár testet öltött az, ki széttiporja a kígyó fejét, melynek szájából kihull a bűnbeesés almája. A fullánkját öltögető kígyót marcona férfi ragadja magával. Feljebb egy másik angyal harsonával hirdeti a földi haladóknak a nagy eseményt, a világ világosságának hajnalhasadását.”<sup>17</sup> A Mária koronázása-jelenet átfestését igen erős mértékűnek tartotta, szerinte „szerkezeti szépsége, eget megnyitó távlata mellett ez lehetne Dorfmeister legszebb festménye, ha a restaurálás a finomságokat el nem tüntette volna. Pl. Mária alakjában van erő, de nincs meg a barokot jellemző könnyedség, úgyszintén a kép többi angalkájáról is elmondható ez. A színezés azonban méltó a kompozíció eszméjének nagyszerűségéhez.”<sup>18</sup> (2. kép)



2. kép. Mária koronázása, részlet. Fotó: Gaylhofer-Kovács Gábor

<sup>12</sup> MOB 1912/119.

<sup>13</sup> Uo. az írat mellett.

<sup>14</sup> Forster Központ, Fotótár, 10.287.

<sup>15</sup> MIHÁLYI Ernő: *Dorfmeister és a barok-képzés Sopronban*. Sopron, 1916. 29.

<sup>16</sup> Uo., 34.

<sup>17</sup> Uo., 35.

<sup>18</sup> Uo., 36.

A *Soproni Hírlap* 1936. április 8-i számából újabb restaurálás tervéről értesülhettek az olvasók – de a MOB is.<sup>19</sup> Ezért a MOB felhívta Papp Kálmán plébános figyelmét, hogy a munka csak jóváhagyással és ellenőrzésük mellett végezhető el. Június 26-án levélben tájékoztatta a plébános a Bizottságot, hogy a templom falképeinek restaurálásával legényei Pintér László festőművészt szándékozik megbízni, és a munkálatok „elsősorban a meglévő freskók konzerválásában és kiigazításában, továbbá a templom falfestésének felfrissítésében és a villanyvezetékek falbahelyezésében” állnának. A MOB 2-3 négyzetméternyi felületen próbarestaurálás bemutatását kérte. Felhívta ugyanakkor a plébános figyelmét, hogy a mintafelületen kívül a helyreállítandó freskókon még tisztítást sem szabad végezni. A mintafelületet a tervek szerint Mauro Pellicoli restaurátor és Szentiványi Gyula restaurátor, a MOB titkára tekintette volna meg. A mintafelület elkészülésének bejelentése azonban elmaradt.<sup>20</sup> Szentiványi Gyula 1937 júliusában a helyszínen szembe-sült azzal, hogy a MOB engedélye nélkül elkészült a teljes felújítás.<sup>21</sup> Pintér László a megbízást „igen csekély összegért, mindössze 2000 pengőért vállalta”, feltehetően ezért ragaszkodott a plébános ahhoz, hogy ő végezze a munkát. Ez azonban még nem volt minden: kiderült, hogy Pintér László csak a lemosásban vett részt, a restaurálást Hoitsy Fridolin végezte.<sup>22</sup> Szentiványi nem titkolta jelentésében a szakszerűtlen restaurálás miatti elkeseredettségét; véleménye szerint a mennyezeten lévő „összes figurális falképek restaurálása Hoitsy Fridolin csekély hozzáértéséről tanús-kodó munkája. Ez a freskó csak névleg Dorffmeisteré, eredeti állapotában teljesen kiforgatták. Az alakok nagy részét vörös barna vonalakkal kontúrozták, a régi színeket lazúrosan fölfrissítet-ték, XVIII-ik századbéli karakteréből kivetkőztették.” Papp Kálmán plébános távollétében a jelen lévő káplánnal osztotta meg aggályait: „Közltem vele kifogásaimat s azt is, hogy ehhez a restau-ráláshoz nincs okom gratulálni. Felhívtam figyelmét arra, hogy a munka megkezdéséről a MOB értesítést nem kapott, a próbarestaurálás bemutatása és jóváhagyása nem történt meg, s így saját maguknak tulajdonítsák, hogy Dorffmeisterjük bajba került. Mindennek elejét lehetett volna venni anélkül, hogy a munkát a vállalkozó kezéből kivegyük. Hoitsy Fridolin jó irányítás mellett jól is elvégezhette volna ezt a restaurálást.” Véleménye szerint az eredeti kép csak újabb helyreállítással volna helyrehozható.<sup>23</sup> E restaurálás során kapott a vizesedés következtében jelen-tősen megsérült oldalfalak alsó része „légszigetelést” és rabcivakolatot. Az emiatt eltávolított vako-laton lévő festéseket rekonstruálták.

1968-ban a falképeket az Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) megbízásából megviz-sgálta Rády Ferenc restaurátor.<sup>24</sup> Megállapította, hogy a vakolatréteg általában szilárd, kevés re-pedéssel, helyenként pótlásokkal. Szembetűnőbb átfestéseket a látszatarchitektúránál figyelt meg. A festékréteg pasztelles állapotú, poros, kormos, szennyezett volt, a kötőanyag elmállott. A templomhajó bizonyos részein jól látható vakolathiányokat tapasztalt, de csak az ismétlődő látszatarchitektúra területén. Hangsúlyozta, hogy az oldalfalon lévő *grisaille* képek szennyezet-tek voltak, a hordozó vakolatréteg állapota pedig kritikus. Egy esetleges restaurálás előtt szüksé-gesnek tartotta a vizesedési problémák kiküszöbölését.

A falképek felújítása legközelebb 1984-ben merült fel. Horváth József plébános tájékoztatta az OMF-et, hogy a restaurálásra a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja műleírast és költség-

<sup>19</sup> MOB 1936/271.

<sup>20</sup> MOB 1936/661.

<sup>21</sup> MOB 1937/452.

<sup>22</sup> Hoitsy Fridolin 1884–1889 között festészetet tanult az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolában. HELBING Ferenc (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve 1880–1941*. Budapest, 1942. 108. 1881 körül Fenczik Kornállal együtt festették a hajdúböszörményi görög katolikus templom freskóit. *Hajdúböszörmény útikalauza*. Szerk. TARCZY Péter. Hajdúböszörmény, 1993. 28.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Forster Központ, Tudományos Irattár, OMF-iratok, 4925/1968. (a továbbiakban: OMF).



vetési tervet nyújtott be, és a munkálatokra Lente István, Németh Gábor és Bécsi János restaurátorokat jelölte ki. Hoffman Henriette és Bécsi János műleírása részletesen bemutatja a falképeket, a készítési technikát téglafalazatra vakolt, durva szemcsézetű és besimitású vakolatra festett mészszekekőként határozva meg. Megállapították, hogy a felületet teljes mértékben átfestették enyves festékkel, és regisztrálták az új rabicvakolatot a rekonstrukciós festéssel a szentély lábazati részén, kb. 2 méter magasságig. Megfigyelhetők voltak továbbá a beázások következtében keletkezett kifehéredések és sókiválások. A legnagyobb hiány vélhetően a szentély előtti boltmező (Angyali üdvözet) oratórium felőli oldalán keletkezett. Itt a beázások miatt a vakolat meglazult, és kb. 2-2,5 négyzetméternyi felületű ornamentális festés lehullott. A boltozatok mezőin hajszálrepedések, a hevedereknél és csegelyeknél szélesebb, feltehetően szerkezeti eredetű repedések voltak láthatók, illetve a korábbi restaurálások alkalmával pótoltt vakolathiányok jelentősen megsötétedtek. Megállapították, hogy az előző restaurálások során a figurális falképeket lazúrosan festették át, míg a látszarchitektúra fedőfestést kapott. A restaurátorok az enyves átfestések eltávolítását, az eredeti réteg enyves alapozástól, szennyeződésektől és megkövesedett sórétegtől való megtisztítását javasolták, a karzataljban pedig a meszes átfestés eltávolítását. A dokumentáció aprólékosan leírja a tervezett beavatkozásokat és a felhasználni kívánt anyagokat. A terv szerint a festéshiányokat és a megkopott, de érzékelhető, nagyobb felületeket vonalkázós retussal, akriltemperával mutatják be. Azokat az elpusztult részleteket, amelyeknél kellő adat áll rendelkezésre, rekonstruálják, a lábazati rész rekonstrukcióját pedig a korábbi, 1936-ban készült rekonstrukció alapján végzik el.<sup>25</sup>

1984. augusztus 4-én az OMF Bécsi János vezető restaurátor rövid műleírása és költségvetése alapján hozzájárult a szentély falképeinek restaurálásához. A hajó falképeihez ütemterv készítését írták elő, melynek tartalmaznia kell a költségeket, továbbá a szigeteléssel, vízlevezetéssel, padlóburkolat javításával és festéssel kapcsolatos valamennyi kérdésre választ kell adnia.<sup>26</sup> Sajnos sem az OMF, sem a Művészeti Alap iratanyaga között nem maradt fenn részletes dokumentáció a további restaurálásról. Elképzelhető, hogy az 1984-es, Bécsi János-féle helyreállítási terv alapján végezték el a munkálatokat.<sup>27</sup>

A Harb József és Bécsi János restaurátorok tiszteletdíjának kifizetése tárgyában kelt határozatok szerint a templomhajó mennyezeti képeinek restaurálása 1986 novemberére,<sup>28</sup> az oldalalaké pedig 1987 augusztusára készült el.<sup>29</sup> E restaurálásnak állít maradandó emléket a Mária koronázása-képmező bal felső oldalán látható puttócsoporthoz körülölelő (és az 1986-os restaurálást megelőzően nem létező) kék szalag felirata: Harb József. A képzőművész, restaurátor életművét bemutató katalógusból tudjuk, hogy az Angyali üdvözet jelentének középső része nagymértékben sérült volt, Mária alakjának részlete hiányzott,<sup>30</sup> ennek helyreállításakor teljes rekonstrukció vált szükségessé.<sup>31</sup> Bécsi János, az OMF hozzájárulását<sup>32</sup> megkapó vezető restaurátor pedig – a kiállítási katalógus szerint – a falképeket keretező ornamentikát állította helyre.<sup>33</sup>

<sup>25</sup> OMF 1984/9608.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> OMF 1986/13787.

<sup>29</sup> OMF 1987/10515.

<sup>30</sup> A restaurálást megelőző dokumentáció (OMF 1984/8410) a falképek állapotának részletes leírásakor az Angyali üdvözet jeleneténél a díszítőfestés hiányaira tér ki, a figurális rész ilyen mérvű hiányairól, illetve a rekonstrukció szükségességéről nem esett szó.

<sup>31</sup> Harb József. Kiállítási katalógus. Előszó: MÉSZÁROS Éva. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2001. Harb József a rekonstrukció alkalmával hasznosította Dorffmaister más művei restaurálásakor szerzett tapasztalatait (1969-ben restaurálta a novai Dorffmaister-freskókat).

<sup>32</sup> OMF 1984/9608.

<sup>33</sup> Harb József. 2001. i. m.

## A restaurálások során kialakult állapot

A részletesen ismertetett három beavatkozás következtében a falképek – azonkívül, hogy szinte teljesen elvesztették eredeti stílusjegyeiket és művészi kvalitásukat – jelentős formai, kompozicionális és tartalmi torzításokat is elszenvedtek. A falképek teljes felületén erőteljes átfestés figyelhető meg, ami szándékában az eredeti, „hibátlan” állapot összehatásának felidézését célozta meg. A részletek azonban sajnos alig emlékeztetnek Dorffmaister stílusára, és sok esetben esztétikailag is erősen kifogásolhatók (3. kép).

A szentély boltozatának „csegelyeiben” a Hit allegóriájához kapcsolódóan a sarkalatos erények szimbólumai kaptak helyet egy-egy puttó kezében. A ma látható állapot szerint jobb oldalt egyikük kezét egy bojtjal díszített párnán pihenteti, a másik puttó gombolyagot tart (4. kép). A bal oldaliak tükröt, illetve súlyt fognak. Archív felvételen<sup>34</sup> látni lehet, hogy a Lelki erősséget valójában az egyik leggyakoribb attribútuma, az oroszlán jelképezi.<sup>35</sup> Az oroszlán a felújítások során jelentős „metamorfózison” esett át, mára puha párnává változott, takaros bojtjal a mancsa vagy az orra helyén (5. kép).<sup>36</sup> A Bölcsességet jelképező tükrő keretét és nyelét eredetileg két kígyó formázta.<sup>37</sup>

Az Angyali üdvöletet kiegészítő, allegorikus jeleneten harsonás gyermekangyal a mélybe taszít egy kígyóba kapaszkodó, baljában íjat szorító férfit, aki magával sodor egy csontvázat is.

A csontváz a halált jelenti, a kígyó pedig, amint kiejti szájából az almát, a bűnbeesésre utal. A jelenetet tehát a Gonosz bukásaként határozhatjuk meg, ami az ősbűn és következménye, a halál legyőzését jelenti. Cesare Ripánál az íjat az Üldözés (Persecutione) leírásánál találjuk meg, aki azért tartja kezében, mert „a távolból is sebet tud ütni gonosz szavaival”.<sup>38</sup> Ebben a kontextusban a bűnnek az emberek fölötti, ma is érvényes hatalmára utalhat. A gyermekangyal mel-



3. kép. Mária koronázása, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor



4. kép. Lelki erősség. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

<sup>34</sup> Forster Központ, Fotótár, 7.476.

<sup>35</sup> Az a tény, hogy Mihályi Ernő maszkként értelmezi, azt bizonyítja, hogy az arcszerűség 1916-ban még felismerhető volt. Lásd MIHÁLYI 1916. i. m. 34.

<sup>36</sup> Hasonló oroszlánfejjel találkozhatunk Nován is.

<sup>37</sup> Forster Központ, Fotótár, 7.476.

<sup>38</sup> Cesare RIPA: *Iconologia*. Ford. SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997. 468–469.

letti, leomló babérfüzér ezzel összefüggésben talán győzelmi jelkép lehet. A mai állapotból kiinduló képleírás és ikonográfiai értelmezés azonban az archív fényképfelvételek ismeretében átértékelődik.<sup>39</sup> Az 1912-es restaurálás utáni állapotot rögzítő képen a puttó nem harsonát, hanem lángoló fáklyát tartott,<sup>40</sup> a Gonosz pedig mindkét kezével a bűnbeesés kígyójába kapaszkodott. Az íj szarva eredetileg a kígyó kunkorodó farka volt, az íj tehát, bármennyire illeszkedni látszott is az ikonográfiához, valószínűleg teljesen hiányzott az eredeti koncepcióból. A babérfüzér helyén ugyanez a fénykép szépen redőzött, bojtos drapériát mutat. Érdekes, azóta eltűnt motívum viszont a csontváz által tartott töviskorona (6. kép).

A rendelkezésünkre álló archív felvételek és dokumentációk alapján nem tudjuk pontosan megállapítani, hogy ezekre az átfestésekre, átértelmezésekre pontosan mikor került sor. Csúppán annyit állíthatunk biztosan, hogy az 1936-os restauráláskor, vagy ezt követően készültek.<sup>41</sup> Hatásuk azonban máig döntően meghatározza a freskók észlelését, értékelését és értelmezését. Tovább nehezíti a falképek megértését, hogy a beavatkozások – a mai elvárások szerint – alig lettek dokumentálva. Ezért vagyunk ráutalva az ezeket követő kritikákra és leírásokra, amelyek célja azonban sohasem a dokumentálás volt. A restaurálások forráskutatásokon alapuló előkészítése sajnos még ma is kivételes a hazai műemlékes gyakorlatban, pedig a tulajdonos és a restaurátor érdeke is az lenne, hogy minél többet megtudjunk a műemlékekről, és hogy a helyreállítás kiállja a hitelesség próbáját.



5. kép. Lelki erősség. 1912–1916 között, Forster Központ, Fotótár



6. kép. Angyali üdvözlés, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

<sup>39</sup> Forster Központ, Fotótár, 10.287.

<sup>40</sup> Mihályi feltehetően a lángoló fáklyát írta le kandeláberként. MIHÁLYI 1916. i. m. 35.

<sup>41</sup> Az alakoknak az 1936-os átfestéskor keletkezett, vörösesbarna kontúrozása még ma is jól kivehető, ezeket az 1984–1987 közötti felújításkor nem távolították el.

Somorjay Sélysette

## Dorffmaister pinxit

*A tizenkét hónap körtánca,  
Johann Evangelist Holzer kompozíciója Alsóbogáton<sup>1</sup>*

A Somogy megyei Alsóbogáton az úgynevezett „kiskastély” dísztermének mennyezetén a közelmúlt nagy felújítása<sup>2</sup> során került feltárássra Dorffmaister István egy, a kutatás számára ez ideig ismeretlen,<sup>3</sup> 1771-ben szignált mennyezetképe (1. kép).



1. kép. Dorffmaister István: A hónapok körtánca, 1771. Alsóbogát (Somogy m.), Wrancsics-kastély dísztermének mennyezetképe. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

- <sup>1</sup> A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon* című, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.
- <sup>2</sup> A kutatási dokumentáció és két helyiség (melyek a dísztermet nem foglalják magukban) restaurálására vonatkozó dokumentáció rendelkezésemre bocsátását Levárdy Henriette műemléki felügyelőnek köszönöm. A díszterem restaurálásának dokumentumai az örökségvédelmi intézményrendszer átszervezése és az irodák költöztetése miatt nem volt hozzáférhető. A helyreállításról újabban vö. Szűcs Endre: A felsőbogatí Festetich kiskastély megmentésének története. *Országépítő*, 2012. 2. 30–37.
- <sup>3</sup> Garas Klára adattárában Edde alatt mint Festetics–Inkey-kastélyt említi falképekkel, részletezés nélkül, de az adatközlés minden bizonnyal a szóban forgó épületre vonatkozott. GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 165.



A díszterem a Somogy megyei kastélyok egy csoportjára jellemző, hosszan elnyúló, egyetlen kéttraktusos szárnyból álló épület nyugati traktusának középső részén fekszik. A helyiség középtengelye az épület tengelyétől kissé délre esik: ebben nyílik a két kertre néző ablak között kialakított kijárat. Átellenben kétszárnyú ajtó vezet a díszteremmel közel azonos szélességű előcsarnokba, a rövid oldalakon egyszárnyú ajtók nyílnak a szomszédos helyiségekbe, amelyekben – mint a kastély számos más helyiségében is – megmaradt és restaurálásra került a 18. századi kifestés. A mély fülkében kialakított kerti nyílásokon keresztül beáramló fény az egész teret elárasztja, közvetlenül azonban nem éri a mennyezetképet.

A meglehetősen nagy alapterületű és nem túl magas, lapos teknőboltozattal fedett helyiségben a boltváll fölött összetett festett architektúrán belül táruul fel a megnyílt égbolt előtt játszódnó jelenet, amelyet a „párkányzat” fölött emelkedő, a középtengelyben félkörívvel, a sarkokon negyedkörívvel megtört „mellvéd” aranyozott tojásléces pereme rajzol körbe: az alapvetően téglalap formájú képmezőt a négy oldal középtengelyében egy-egy homorú félkörív bővíti, a sarkokon domború negyedkörív szűkíti. A kompozíció fő nézete a nyugati, kerti oldal felől érvényesül. A jelenet középtengelyében, éppen az előcsarnokba vezető ajtó fölött lépcsős lábazaton álló, volutás óriás posztamens emelkedik. Párkányán ősz szakállas Chronos ül és fuvolázik (3. kép). Lábaik egymásba akasztja, kaszája a derekán átvetett leomló sárga lepel mögül mered előre. Bal könyöke mellett a posztamens részét képező koronás Janus-fej látható. Chronos háta mögött a képmező keretéről drapéria hull alá, amelynek egy részét két kis puttó igyekszik félrevonni, másik, áttetsző darabja a posztamensig ér, részben eltakarva egy fa törzsét és lombzatát. A posztamenset tizenkét rendkívüli jókedvet sugárzó, összefogódzó vagy egymásnak virágfüzért nyújtó, a posztamens előtt lebegve lejtő fiatal figura táncolja körül oly módon, hogy a képmező jobb és bal oldalán, a sor végén állók fel-, illetve alámerülni látszanak a jelenet előterében a képszegély mellett színpadszerűen végighúzódnó, gyér növényzetű sziklákról. A posztamenstől jobbra a képmezőt az égbolt uralja, a megnyílt felhők között hatalmas, felkelő napkoronggal. Az átellenes oldal sötét ege előtt gyér lombkorona, a távoli horizonton pínéak csúcsa látszik, a középtengely félkörívében, a sziklák árnyékában fekvő kötöredéken Dorffmaister szignója olvasható. Az 1771-es évszám efölött, záróköre emlékeztető, de pontosan meg nem határozható elemre vésve látható.<sup>4</sup>

A figurák közül csak a posztamenstől balra eső, négytagú csoport aranysárga ruhát és kalászokkal díszített szalmakalapot viselő nőalakja azonosítható az Augusztus hónappal. Arról, hogy a többi esetben is hónapok megszemélyesítéséről van szó, kétséget kizáróan tudósít Johann Esaias Nilson ugyanezen jelenetet ábrázoló metszete (2. kép), amelyen a tizenkét



2. kép. Johann Esaias Nilson: A tizenkét hónap.  
Metszetlap az Ars longa, Vita Brevis – Pictura a Fresco sorozatból

<sup>4</sup> A restaurálásra vonatkozóan lásd az 1. jegyzetet.



hónap körtánca látható az Idő fuvolájának hangjára „Mindennek megvan a maga ideje” jel-mondattal.<sup>5</sup>

A lap egy 25 darabos, Johann Evangelist Holzer freskómunkáit bemutató sorozat része. A Holzer-freskó Johann Andreas Pfeffel augsburgi művészeti kiadó kerti lakának mennyezetére készült. Holzer egy időben nála lakott az Oberen Maximilianstraßen álló házában, amelynek homlokzatát korábban ugyancsak freskóval díszítette. Ma már egyik sincs meg, a homlokzatfestés a 18. században oly divatos műfaj számos más augsburgi emlékével együtt már a 20. század elejére eltűnt, a kerti lak pedig 1944-ben háborús pusztításnak esett áldozatul. A 39 éves korában, 1740-ben elhunyt Holzer munkásságának jelentős része megsemmisült az idők során, pedig a 18. század második felének egyik legtöbbször becsült német festője volt. A „jelenkor német Raffaellóját” tisztelték benne, aki művészetével megteremtette az itáliai freskófestészet méltó párhuzamát anélkül, hogy járt volna Rómában vagy Itáliában. Erre alapuló reputációja töretlenül túlélte a rokokó stílussal szemben a század elmúltával kialakult ellenérzést is, mint ahogy erről 19. század közepi művészeti írárok tanúskodnak. Nilson sorozata egyrészt fontos képi forrása a kortársak által joggal nagyra értékelt életműnek, másrészt maga is tanúbizonysága e recepciónak.<sup>6</sup> Az *Ars longa Vita brevis* cím, amelyet Nilson a sorozatnak adott, egészen direkt utalás Holzer rövid életpályájára és művészetére. Figyelemre méltó, hogy a sorozat címlapján ugyanaz a posztamens jelenik meg, mint a hónapok körtancán, Holzer portréjával, Chronos-figurával és művészeti attribútumokkal – az „Ars longa Vita brevis” mondat mintegy szignóként tűnik föl a posztamens talapzatának bal oldalán. Nilson 1765-ben már biztosan dolgozott a sorozaton, az alsóbogáti mennyezet szempontjából érdekes lap a metszet jelzete alapján azonban csak 1768 után készülhetett.<sup>7</sup>

„A tizenkét hónap körtánca” minden bizonnyal Nilson metszete után készült egyik késői példája a Holzer-életmű lelkes hívének, Conrad Geigernek 1793-ból datált nagyméretű olajképe.<sup>8</sup> E metszet még nem állt rendelkezésre egy másik, 1760-ra datálható meersburgi mennyezet-freskó megbízója Franz Conrad von Rodt püspök és festője, Johann Wolfgang Baumgartner számára, de az eredetit mindketten ismerhették. Valószínűleg e megbízás keretében készült az a ma lappangó müncheni olajvázlat is, amelyet a szakirodalom a Bergmüller, Holzer, Nilson körhöz tartozó Gottfried Bernhard Göznek tulajdonít.<sup>9</sup> Tekintetbe véve, hogy Nilson metszete csak 1768-ban vagy azt követően készülhetett, és hogy a kompozíciót még 1793-ban is másolták, az 1771-es alsóbogáti mennyezetkép Holzer közép-európai recepciójának figyelemreméltóan korai bizonyítéka.

Felmerül a kérdés, hogy Dorffmaister István esetében Johann Evangelist Holzert, vagy inkább Johann Esaias Nilsont kell-e a meghatározó forrásnak tekinteni. Utóbbi magyarországi hatása és ismertsége kimutatható.<sup>10</sup> A mennyezetkép ebben az esetben is meglehetősen hűségesen követi a metszetet, de a kompozíció tekintetében a meersburgi mennyezettel is mutat hasonlóságot, és a Holzer-életművel való tágabb rokonsága is érzékelhető.

<sup>5</sup> Die zwölf Monate tanzen im Reihe nach der Pfeife der Zeit mit der Devise: Alles hat seine Zeit. Ein Deckenstück in dem Carlischen Garten Saal in fresco gemalt von Joh. Holzer. J. E. Nilson fec: et excud: Aug: Vind. Cum Priv: S: C: R: M: Acad: Fr. Forrás: [http://kk.haum-bs.de/?selTab=3&currentWerk=26015&letöltés\\_ideje:2013.szeptember.9](http://kk.haum-bs.de/?selTab=3&currentWerk=26015&letöltés_ideje:2013.szeptember.9)

<sup>6</sup> Johann Evangelist Holzerre és művének recepciójára: *Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts 1709–1740*. Ausstellungskatalog. Hg. Emmanuel BRAUN et al. Innsbruck, Haymon Verlag. 2010.

<sup>7</sup> Christoph NICHT: Die Holzer-Serie von Johann Esaias Nilson. In: *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 164–166.

<sup>8</sup> *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 95. kép.

<sup>9</sup> Elfriede SCHULZE-BATTMAN: Omnia Tempus Habent. Johann Baumgartners Fresko im Gartenpavillon des Neuen Meersburger Schlosses. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 15. 1978. 61–74.

<sup>10</sup> SOMORJAY Sélysette: 18. századi festett szobabelsők – kutatási feladatok. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 213–233.

Nilson metszetén a jelenet keret nélkül, ovális mezőben jelenik meg. Az alsóbogáti falkép egyik bizonytalan, talán gyengének is nevezhető pontja éppen a kompozíció keretét képező architektúrafestés, amelyre a metszetalókép nem nyújtott fogódzót. Gaylhoffer-Kovács Gábor figyelt föl arra a szinte tökéletes egyezésre, amely a soproni Zichy–Meskó-palota dísztermének architektúrafestése és a bogáti díszterem között fennáll.<sup>11</sup> Ugyanakkor a belső keretet alkotó, az építészeti értelmezést tekintve a festett párkány fölött emelkedő „mellvédet” – amely részletformáit tekintve valóban egyértelműen a soproni testvére – sokkal élesebb rövidülésben látjuk Alsóbogáton, így magasabbra, távolabbra kerül az égbolt, és kevésbé szűkül le a képmező. Szemléletében ez a megfogalmazás közel áll Holzer kevés fennmaradt mennyezetképe közül az eichstätti püspöki nyári rezidencia díszterméhez (1737), amelyen *Flóra birodalma és Auróra megjelenése* látható a klasszikusan egyszerű, építészetileg kevésbé tagolt mellvéd fölött megnyíló égi jeleneten.

Dorffmaister falképe erősen támaszkodik Nilson metszetére. Mutatkoznak részletbeli eltérések, de ezekről a restaurátori dokumentáció ismerete nélkül nehéz nyilatkozni. Kérdés, hogy Apollo szekere Alsóbogáton is megjelent-e a napkorong közepén, vagy hogy voltak-e szárnyai a posztamens előtt háttal lebegő lendületes alaknak, akinek „punkos” hajviselete azonban bizonyonnan a restaurálás rovására írható. Határozottan eltér viszont a metszet és a mennyezetkép kompozíciós sémája. A metszeten a posztamens körül zajló jelenet és tőle jobbra a hullámokból felmerülő Nap allegóriája közel ötven–ötven százalékan foglalta el a képteret, a két esemény közti feszültség, az enyhe aszimmetria formai és tartalmi dinamikát ad a kompozíciónak. Az alsóbogáti kép ezzel szemben középtengelyre komponált, ebben sokkal közelebb áll a meersburgi verzióhoz, és formailag rokon Baumgartner munkájával. Míg utóbbi több részletet tekintve sokkal szigorúbban követi az eredetit, mint Dorffmaister, két lényeges kiegészítést tesz: a jelmondatot latinul adja meg és a Préd 3-ra vonatkoztatja, a szereplők feje fölött pedig elhelyezi a megismerésért hódoló hónapok égővének jeleit. A hivatkozott szentírási részlet fejezet címe a „Halál”, az első vers pedig így szól „Mindennek megvan az órája és minden szándéknak a maga ideje az ég alatt...”<sup>12</sup>

Dorffmaister semmiféle értelmezési segítséget nem ad, és ha a sérülésektől és esetleges restaurálási félreértelmzésektől eltekintünk, és feltelevizük, hogy minden részletben a metszet-ábrázolást követte, akkor sem mondható az ábrázolt képi világ egyértelműnek. Mint azt Peter



3. kép. Dorffmaister István: A hónapok körtánca, 1771. Alsóbogát (Somogy m.), Wrancsics-kastély dísztermének mennyezetképe, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

<sup>11</sup> Itt köszönöm meg, hogy megfigyelését megosztotta velem. Ezzel kapcsolatos elképzeléseit a „Barokk freskófestészet Magyarországon” kutatási program keretében máshol fejti majd ki.

<sup>12</sup> A Szent István Társulat kiadása (Budapest, 1982) szerint.

Grau kimutatja,<sup>13</sup> a filológiaiailag jól képzett, alapos klasszikus műveltséggel rendelkező Holzer nem szorult rá arra, hogy szorosan ragaszkodjék a használatban lévő ikonológiák leírásaira, hanem azokat szabadon vegyítve, árnyalt irodalmi áthallásokkal és utalásokkal élve komponálta festményeit. A jelen esetben például a hónapok Ripánál leírt szárnyai, amelyek Petrarca „Trionfo del Tempo”-ja alapján arra hivatottak utalni, hogy a hónapok „elszállnak”;<sup>14</sup> nem jelennek meg valamennyi alakon. Ugyanakkor Ripa az órák leírásánál részletesen kifejti, hogy ezek a Nap és Chronos gyermekei, s hogy Janusszal együtt az ég kapujára ügyelnek.<sup>15</sup> E tematikai összecsengést könnyen felismerhetjük Holzer kompozícióján. Valószínű tehát, hogy itt is Holzernek olyan árnyalt ábrázolásával van dolgunk, amely 1760-ban már értelmezést és konkretizálást igényelt.

Annál érdekesebb a kérdés, hogy Dorffmaister és megbízója ismerte-e az eredeti értelmezést, vagy megelégedett az általános „Vanitas” tartalom megjelenítésével és Holzer formailag valóban tobzódóan könnyed, áttetsző és bájos rokokó világának megidézésével. Dorffmaister vonatkozásában úgy gondolom, hogy ebben az esetben többről van szó, mint egy metszet-előkép alkalmazásáról, és fel kell tételezni Holzer művészetének alaposabb ismeretét, amelyre a festő német nyelvterületen bizonyítható rendkívüli népszerűsége nyilván elegendő okot szolgáltatott. Az architektúrafestésben érzékelhető bizonytalanság mindenképpen több forrás együttes használatára utal.

Ami a megbízót illeti, egyelőre csak feltevésekbe bocsátkozhatunk. Alsóbogát nem történeti település, a közelmúltig Eddéhez tartozó két pusztá, Alsóbogát-pusztá és Felsőbogát-pusztá egyesítésével keletkezett. Mindkét pusztán volt egy-egy kastély, amelyek birtoklástörténete koronként szétvált, majd ismét összekapcsolódott, és nem könnyen rekonstruálható.<sup>16</sup> A mai Alsóbogát „kiskastélya” az egykori Felsőbogát-pusztán valószínűleg a 18. század derekán emelt épület. Ez a pusztá a tóthi Lengyel családtól leányágon szállt Wrancsics Istvánra, és az építkezésre a feltételezések szerint az 1745-ös osztályra bocsátást követően került sor.<sup>17</sup> Wrancsics István fia, Pál nőül vette Festetics Kristóf hatodik, Katalin nevű gyermekét, aki fiatalabb húga volt a szomszédos toponári hitbizományt öröklő, s ott az 1780-as években Dorffmaistert is foglalkoztató Festetics Lajosnak. Amennyiben ezt a birtoklástörténetet sikerül megnyugtatóan igazolni, úgy némileg pontosabban körülhatárolható lesz Dorffmaister István és a Festetics család kapcsolatának és Dorffmaister somogyi működésének kronológiája. Alles hat seine Zeit.

<sup>13</sup> Peter GRAU: Antike Mythos bei Holzer. In: *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 168–180.

<sup>14</sup> Hónapok (Mesi). In: Cesare RIPA: *Iconologia*. Ford., jegyz., utószó: SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997. 381.

<sup>15</sup> A nappal órái (Hore del Giorno). In: RIPA 1997. i. m. 255–266.

<sup>16</sup> Itt szeretnék köszönetet mondani dr. Gere Lászlónak, amiért hozzájárult, hogy kutatási dokumentációját használhattam (irattári anyag: 1. jegyzet), holott kutatásait még nem zárta le. A birtoktörténet feldolgozása folyamatban, közös publikálása a közeljövőben várható.

<sup>17</sup> Sonkoly Károlynak a másik, alsóbogát-pusztai kastélyra vonatkozó cikke alapján: SONKOLY Károly: Az alsóbogáti (Somogy m.) Festetics–Inkey kastély kutatása. *Műemlékvédelem*, 33. 1989. 27–34.

Lővei Pál

## „...az akkori divat követelményeinek behódolva...”

### *A felsőhídvégi Hiemer–Jeszenszky-kastély és falképeinek sorsa*

Tolna megye jelentős műemléke Kölesd–Felsőhídvégpusztán a Hiemer–Jeszenszky-kastély, az ugyancsak védett barokk temetőkápolnával és a 19. század eleji Szentháromság-oszloppal.<sup>1</sup> A valójában inkább csak földszintes kúriaként meghatározható épület legfőbb értékei hét belső lakóterének barokk falképei és falfestései.<sup>2</sup>

Az egykori majorság erdővé vadult parkjában álló, L alaprajzú épület hosszabbik, egytraktusos, oldalfolyosós keleti szárnya volt a lakórész, a nyugati – udvari – homlokzat középtengelyében kőkeretes kapuval, a keleti – kerti – homlokzaton kiemelt magasságú, nyeregvetős rizalittal, mögötte díszteremmel. Az északi, eredetileg különálló szárny gazdasági célokat szolgált, ahogy az udvart egykor körülzáró további épületek is. Az együttest 1760 körül építtette Hiemer Ignác, Fejér megye alispánja – az ő idejében, valamivel később készült a lakóépület rokokó kifestése is. Leányági örökösödés útján az 1830–1840-es években került a Jeszenszky család tulajdonába.<sup>3</sup> Az 1870–1880-as évek táján a homlokzatokat historizáló stílusban átalakították, ekkor épült össze egy nyaktaggal a keleti és az északi szárny; az 1860-as években a teljes belsőt átfestették. A 20. század első negyedében a három legfontosabb helyiségben a korábbi falképeket feltárták és restaurálták. Az utolsó tulajdonos báró Jeszenszky Ilona, illetve férje, Bernáth Béla volt.<sup>4</sup> Az államosítást követően a majort az Állattenyésztési Kísérleti Gazdaság kezelte, a restaurált falképeket 1950 után lemeszelték.

A falképeket már 1908-ban megismerte Éber László, a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) előadója, de a művészettörténeti irodalomba csak lemeszelésüket követően – fényképek alapján – kerültek be: Garas Klára a világi tárgyú, zsánerképszerű rokokó freskófestészet dunántúli reprezentánsaiként vette fel azokat 18. századi korpuszába.<sup>5</sup>

1981-ben a Budapesti Műszaki Egyetem hallgatói, építészettörténeti gyakorlat keretében a főépületet dokumentálták, és helyreállítási javaslatokat tettek.<sup>6</sup> 1982–1983-ban Cser István építész állapotfelmérést végzett, majd az akkori kezelő, az Alsótengelici Állami Gazdaság számára felhasználási javaslatot és terveket készített, egy vadász vendégház létesítése érde-

<sup>1</sup> A Nepomuki Szent János-kápolna 1958-ban, a kastély és a közelében álló Szentháromság-oszlop 1972-ben lett műemlék.

<sup>2</sup> GENTHON István: *Magyarország művészeti emlékei. 1. Dunántúl*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959. 168; *Magyarország műemlékjegyzéke. Tolna megye*. A jegyzéket összeállította: CSEJDI Júlia, szerkesztette: LŐVEI Pál. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2006. 57–58.

<sup>3</sup> Az 1830-as években báró Jeszenszky János bérelte Faradi Vörös Ferencné született Hiemer Katalintól, az utóbbi 1842-ben leányára, Jeszenszky Sándornéra hagyta: CSER István: *Felsőhídvégpuszta, Jeszenszky-kastély, Felhasználási javaslat*, 1982. (Forster Központ, Tervtár Itsz. 22324.) szöveges összefoglaló, 8, 9, 11. lap; a Jeszenszky családnak Felsőhídvéghez kapcsolódó tagjairól is: GUDENUS János József: *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája*. I. [Budapest], Natura, 1990. 607–611.

<sup>4</sup> MOB Iratok (Forster Központ, Tudományos Irattár), 193/1946. – lásd alább.

<sup>5</sup> GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 125, 179.

<sup>6</sup> Forster Központ, Tervtár Itsz. 22324, 22342.



1. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a díszterem délkeleti sarka: a déli falon a Hiemer Ignác balesetét ábrázoló, részben feltárt falkép. A szerző felvétele, 2010

semmi, az épületnek ma már teljes pusztulása prognosztizálható.<sup>9</sup> Sorsában osztozott az 1983-ban elkészített tudományos dokumentáció is: a kutatási eredményeket, egyetlen példányban begyűjtött, eredeti családi fényképeket is tartalmazó anyag az 1980-as évek végén az Országos Műemléki Felügyelőség tervtárából kikerült, és oda sosem jutott vissza. Pótolni csak a szerzői másolatban is megmaradt kutatási jelentést lehetett. Több mint negyedszázaddal később, 2010-ben jutottam el újra a helyszínre – a romlás megdöbbentő mértéke adta a lökést, hogy régi jelentésem szövegét (V.), valamint a műemléki iratok közül újabban előkerült, 1908-as, 1918-as és 1946-os leveleket, illetve leírást<sup>10</sup> (I–IV.) az alábbiakban közlétegyem.

Az események a barokk emlékek iránti érdeklődés 20. század eleji, korai jelentkezésének tanúi. Tanulságos ugyanakkor, hogy 1946 és 1983 között egyetlen generációs váltás is elég volt a dísztermi falképek pontos témájának elfelejtéséhez.

## I.

### [MOB Iratok, 318/1908:

### Barsy Adolf Ágost festőművész<sup>11</sup> levele Éber Lászlóhoz]

*Kedves Lacikám!*

*Kívánságod szerint s megbeszélésünk alapján tudatom veled, hogy az itteni freskók eléggé érdekesek s végtelen gazdagok; a terem mennyezete s az összes falak bőkezűen vannak ellátva, és főleg az ornamentális részek nagy készségre és ügyességre vallanak. A mennyezeten egy allegorikus cso-*

<sup>7</sup> Forster Központ, Tervtár ltsz. 22324, 22342, 28518, 29681.

<sup>8</sup> Rövid jelentések: LÖVEI Pál: Kölesd-Felsőhídvégpuszta, volt Hiemer–Jeszenszky-kastély. *Az 1984. év régészeti kutatásai. Régészeti Füzetek* I. Ser. 1. No. 38. Budapest, 1985. 104; LÖVEI Pál: Kölesd, Felsőhídvégpuszta. *Volt Hiemer–Jeszenszky-kastély. Magyar Műemlékvédelem. X. Az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Évkönyve (1980–1990)*. Budapest, 1996. 373.

<sup>9</sup> HADNAGY Zoltán: Fuit. *Budapest*, 30. 8. 2007. 33.

<sup>10</sup> MOB Iratok, 318/1908, 368/1908, 566/1918, 193/1946; köszönettel tartozom Bardoly Istvánnak, hogy a három korábbi iratra felhívta a figyelmemet.

<sup>11</sup> Barsy Adolf Ágoston (1872–1913). *Művészet*, 13. 1914. 89–90.



port talán Mars és Vénus, egy angyal harsonával, összesen 6 alak, az egész József császár idejéből való családi történetek megörökítése. Az egész igen gazdag, sajnos a mennyezet sok helyütt rossz karban van, de az összehatása a teremnek igen díszes és nem közönséges, s szerény véleményem szerint érdemelne egy kis anyagi áldozatot, hogy teljességében lehetne rekonstruálni, mit persze a Bároné Öméltósága által előirányzott összegből sajnos nem lehetne, mit vele közöltem is, s arra a gondolatra jutottam, nem lehetne-e esetleg – persze a feltételeket nem ösmerem – a műemlékek bizottsága által valamilyen támogatásban részesülni. A háziak állítása szerint a többi lakosztályokban is vannak még ezeknél érdekesebb frescók.

Szerény véleményem szerint nem lenne érdektelen s haszontalan fáradság, ha elszánnád magad a megtekintésre, minek a Bároné Öméltósága csak örvendene. A frescók részletesebb leírásába nem bocsátkozhatok, mivel este ½11 van, s én kutya fáradt. Ha esetleg fényképfelvételeket óhajtanál csinálni, azokat a rekonstrukció előtt az eredeti állapotban óhajtanád? Mert akkor az összes falakat teljesen le kell tisztítanunk. Ezt tudnom kellene. Hogy ki a frescok szerzője, egyelőre nem tudom, s félok, hogy szignatúrára nem is fogok akadni, de az biztos, hogy a készítőjük igen gyakorlott és decoratív [!] ember volt. Egyelőre a mennyezet és a fél fala a teremnek fentről lefelé van feltárva.

Írtam az ügyben néhány sort Kammerer<sup>12</sup> méltóságának is, ki úgy hiszem, talán magához is fog kéretni. Nagyon fogok örvedeni, ha eme ügyre nézve néhány sorban felkeresni szíves lennél.

Hogy vagytok? Kedves feleséged, a kis Kató! Remélem, mind jó egészségben. A park ügyben mi újság? Feleségetem s Bandi fiam látjátok-e néha?

K. feleségednek kézcsókomat, Katót és enyéimet üdvözölve szíves válaszdok kérve

Igaz barátod  
Barsy

Felső-Hídvég 1908 V/20.

u. p. Kölesd Tolna megye

Kifogástalanul érzem magam.

[Az ügyirat hivatali borítóján:

Barsy Adolf Ágost festőművész értesítést ad a felső-hídvégi (Tolna megye) Jeszenszky-kastélyban levő, XVIII. századi freskófestményekről, melyeknek helyreállítását megkezdte.

Tekintve, hogy a frescók – Barsy leírása alapján – csakugyan érdekesek, továbbá hogy Kammerer úr ő maga szerint nagyon valószínű, hogy Dorfmeistertől valók, igen kíváncsi volna, ha azokat még a helyreállítás befejezte előtt megtekinthetném és lefotografálhatnám. Ha Méltóságos Elnök Úr odautazásomat jóváhagyja, jövő héten, közvetlen az ülés után lerándulhatok.

Éber

V/22

A helyszíni vizsgálatnál és jelentéstétellel a bizottsági előadó bíztatik meg.

Bp. 908 V/22.

Forster]



2. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a díszterem déli falán Hiemer Ignác balesetét ábrázoló falkép részlete. A szerző felvétele, 2010

<sup>12</sup> Kammerer Ernő (1856–1920) jogász, politikus, történész, a Szépművészeti Múzeum első igazgatója; K. NÉMETH András: Kammerer Ernő életéről, munkásságáról és hagyatéka régészeti vonatkozásairól. A Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve, 24. 2002. 275–303.

## II.

**[MOB Iratok, 368/1908: Éber László jelentése]**

*Nagytekintetű Bizottság!*

*A felső-hídvégi (Tolna megye) báró Jeszenszky-féle kastély nagy termében fölfedezett és jelenleg helyreállítás alatt álló festményeket folyó évi május 27-én és 28-án megvizsgálván, van szerencsém tisztelettel jelenteni, hogy a kastély voltaképpen egyszerű, nem nagy terjedelmű úrilak, a XVIII. század második felében, II. József idejében épült. Dísztermének festményeit utólag bemázolták, és csak özv. báró Jeszenszky Jánosné, a jelenlegi tulajdonos, áldozatkészsége folytán fejtettek azok ki és állítottak helyre a megbízott Barsy Adolf Ágost festőművész által. A terem díszje nagyrészt architektonikus festményekből és virágcsokrokból áll. Ebbe a keretbe van beillesztve négy kisebb méretű freskókép, mely a család történetéből, nevezetesen Hiemer kapitány életéből ábrázol egyes, aprólékos gonddal festett jeleneteket. A terem mennyezetét nagy allegorikus festmény borítja, mely az egykori tulajdonos hadi erényeit dicsőíti. A festmények igen rossz karban kerültek ki az őket borító festékréteg alól, amennyiben enyves festékek voltak átmázolva, melynek letisztítása igen nagy fáradsággal járt. Művészi értékük nem nevezhető éppen jelentősnek, de érdekesek, mert jellemző példáját nyújtják annak, mint díszítettek abban az időben egy úrilakot gazdag, előkelő módon, kiváló minták hatása alatt, ha a festmények mestere 4-ed – 5-öd rangú festő volt is csak. Megjegyzem, hogy a festmények egyikének, másikának viselettörténeti és kultúrtörténeti szempontból is van némi jelentősége.*

*A hely színén megbeszéltem Barsy festővel a helyreállítás módját, mely nagy gondnal és a festmények rossz állapota mellett is az eredeti jelleg lehető kimélésével fogatosítottatik.*

*Jelentésemhez van szerencsém 2 db fényképet<sup>13</sup> és 34.40 koronáról szóló úti számlámat mellékelni.*

*Kitűnő tisztelettel  
Budapest, 1908. június 15-én  
Dr. Éber László  
előadó*

## III.

**[MOB Iratok, 566/1918: Éber László levéltervezete  
az ügyirat hivatali borítóján, a július 6-án beérkezett beadványra írott  
válaszlevél maga nyilván Forster Gyula elnök aláírásával lett elküldve.]**

*Özvegy báró Jeszenszky Jánosné öméltóságának  
Felsőhídvég, u. p. Kölesd*

*Méltóságod felsőhídvégi kastélyában levő falfestmények helyreállítása ügyében van szerencsém Méltóságodat első sorban értesíteni, hogy a szóban forgó festmények nem ismeretlenek bizottságunk előtt, mert az 1918. [1908!] évben, midőn Méltóságod megbízásából Barsy Adolf Ágost festőművész a kastély nagy termében levő festményeket kifejtette és restaurálta, bizottságunk előadója, dr. Éber László a hely színén járt, a követendő eljárást a nevezett festőművésszel megbeszélte, és a festményekről bizottságunknak jelentést tett. A jelentés szerint a nagyterem festett díszje igen figyelemreméltó, mert jellemző példáját nyújtja annak, mint díszítettek a 18. század végén egy úrilakot gazdag, előkelő*

<sup>13</sup> A Forster Központ Fotótára 9974. sz. alatt őriz egy régi felvételt a gondozott parkban álló kastélyról, a leltárkönyv szerint falképeket ábrázoló párja (9973. sz.) már régóta hiányzik.

módon, kiváló minták hatása alatt, ha maga a mester nem is volt elsőrangú művész. A Hiemer kapitány életéből merített egyes jeleneteknek kétségtelen viselet- és művelődéstörténeti értéke van.

Miután újabban a kastély más helyiségeiben levő festmények helyreállítására kerülne sor, Méltóságod kegyes óhajta szerint, ezúttal is bátrak vagyunk ajánlani, hogy a munkát szakavatott kézre méltóztassék bízni. Miután Barsy már évekkel ezelőtt meghalt, egy másik festőművész pedig, Kern Péter,<sup>14</sup> aki bizottságunk számára ismételten sikerrel állított helyre barokk falfestményeket, hadba vonult, a munka foganatosítására Tary Lajos festőművészt<sup>15</sup> (Budapest, VII. Zugló, Gyarmat utca 52) ajánljuk, kinek általunk több alkalommal tapasztalt lelkiismeretessége és szakavatottsága teljes biztosítékot nyújt megbízhatóságára nézve.

Fogadja Mgod, stb.

1918.júl. 17

Éber

#### IV.

### [MOB Iratok, 193/1946: Bernáth Béla levele]

Tárgy. A vidéki kastélyok és kúriák további pusztulásának megakadályozása.

Irat szám. 32548/946/ 1/3 belügyminiszteri rendelet

A Műemlékek Országos Bizottságának Budapest

Hivatkozással Kölesd község előjárósága útján kézhez vett azon rendelkezésre, mely a műemlék jellegű kastélyok és kúriák, valamint azok berendezéseinek a további pusztulástól való megakadályozását célozza, bejelentem, hogy a feleségem szül. báró Jeszenszky [sic!] Ilona tulajdonát képező és Tolna megyében a Kölesd községhez tartozó Felsőhidvég pusztán a tulajdonában megmaradt ingatlanrészen fekvő lakóház 8 szobája, valamint a kertben lévő családi kápolna, Mária Terézia korabeli freskókkal van díszítve. A kúria a kápolnával együtt 1767-ben épült, s az építkezést barokk stílusban Himer [sic!] Ignác, Fejér megye alispánja, mint a birtok akkori tulajdonosa, létesítette. A birtok a kúriával együtt, 1830 körül, örökség útján került báró Jeszenszky János hétszemélynök tulajdonába.

Leírás

A kúriának középső szobáját, mely 10 méter hosszú és 8 méter széles, s melynek falain és mennyezetén többszörös szobafesték és tapéta volt, néhai Kammerer Ernő szépművészeti igazgató tanácsára, 1908-ban restauráltattuk. A restaurálást Barsy művész úr végezte. A szoba falait és mennyezetét az ő felügyelete alatt, kőművesek napokon át meleg vízzel mosták, s így szabadították meg a rájuk kent szobafestéktől és tapéta enyvtől. Ezen szobának falai és mennyezete sűrűn van díszítve freskókkal, s a két falon, nagy goblein-szerű képen, meg van örökítve az a jelenet, mikor József császár mint kalapos király, egy táborban szemtanúja annak, midőn Himert lovai elragadják, minek folytán kocsija feldől, és ő lábát töri. Himer ekkor József császártól kér segítséget, s József császár szemlélője is annak a művetnek, mikor Himernek törött lábát kötözik. Ez a két goblein utánzat az akkori viseletet hűen tükrözi vissza. A szoba két ajtaja felett egy-egy jelenet azt örökíti meg, midőn Mária Terézia kihallgatáson fogadja Himert, s midőn Himer bemutatja fiát József trónörökösnek. Ezen szoba ornamentikája igazi művészi alkotás, allegorikus képekkel, melyeknek leírását azonban mellőzöm, mert csak tüzetes ismertetése igen terjedelmes lenne. Ez a szoba a megszállás alatt sokat szenvedett és veszített szépségéből, mert 3 hétig orosz katonaság lakhelyeül szolgált.

<sup>14</sup> Kern Péter Gyula (1881–1963). *Magyar Katolikus Lexikon*. VI. Budapest, Szent István Társulat, 2001. 673 (műemléki restaurátori munkáinak felsorolásával).

<sup>15</sup> Tary Lajos (1884–1972). *Magyar Katolikus Lexikon*. XIII. Budapest, Szent István Társulat, 2008. 696 (a MOB megbízásából végzett restaurátori munkáinak felsorolásával).



3. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a „nádorterem” északkeleti sarka, a fal mögött a már megközelíthetetlen északi helyiségek beszakadt födémével. A szerző felvétele, 2010



4. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, nádorportrék részlete a „nádorterem” északi falán – a felső sorban azonosítható guti Országh Mihály és Dóczi (=Nagylucsei) Orbán, az alsó sorban betlenfalvi Thurzó Szaniszló medaillonja. A szerző felvétele, 2010

*A másik szoba, mely 1918-ban Tary művész úr által lett restaurálva, 6 méter hosszú és 6 méter széles, s padozatától a mennyezetig, úgyszintén maga a mennyezet is, dúsan van freskókkal díszítve. A falakon körben Magyarország nádorainak arcképe Mária Terézia uralkodásáig, érem formában van megörökítve, a mennyezeten pedig Zeus mint a gazdagság ura látható, amint egy óriási csigából szórja az aranyat, továbbá egy-egy képen látható a tudomány és az igazság, allegorikusan megörökítve. Ez a szoba is szenvedett a megszállás alatt, mert a mennyezet egyik sarka beázott, s a mennyezetet egy golyószórónak lövése érte.*

*A harmadik szoba, melynek falai és mennyezete házilag lett lemosva, szintén freskókkal díszített, restaurálva azonban nincs. A szoba mennyezetén látható, midőn Mária Terézia a trónuson ülve, Himert és fiát kihallgatáson fogadja, továbbá látható Hermes, kalapján és kezein szárnyakkal, s egyik kezében kígyóval átfont botot, a másik kezében pedig levelet tart. A falakon possessio Hidvég és pridium [=prae-dium] Medina van kép formában megörökítve.*

*Feleségem nagyatya, báró Jeszenszky Kálmán, ki 1919-ben 89 éves korában halt meg, volt az, ki az 1860-as években a ház összes szobáinak freskóit befestette. Ő életében nekem többször említette, hogy minden szoba tele van freskókkal, és sajnálja, hogy annak idején, fiának házassága alkalmával az akkori divat követelményeinek behódolva, hajtotta végre ezen művészi emlékek elleni merényletet.*

*A nem restaurált szobák mennyezetének szoba festékein, ha azokat az ember figyelmesen szemléli, sok helyen keresztül ütnek a freskók, bizonyosságot téve arról, hogy valóban léteznek. De bizonyosságot tesznek a freskók létezéséről, a képek és szekrények mögött eszközölt fallemosások folytán, azok megjelenése.*

*Tary művész úr állítása szerint a freskókat valószínűleg Dorfmeister készítette.*

*A kertben lévő családi kápolna barokk stílusban épült, 12 méter hosszú és 6 méter széles. Alatta kriptá van, melyben a Himer család tagjai vannak eltemetve. Az ajtót és ablakokat, barokk stílusú faragott kőkerevet [sic!] díszíti, a padok pedig kemény fából faragottak és barokk stílusú díszítésekkel vannak ellátva.*

*Tary művész úr szerint az, aki lakóházát oly gazdagon díszítette freskókkal mint az öreg Himer, az minden bizonnyal az Isten házáról sem feledkezett meg.*



*A kápolnában a freskókat valószínűleg ugyanakkor mázolták be, mikor a lakóház szobáinak freskóit bepینگálták.*

*A kápolna tornyában volt harangokat az első világháború alatt hadicélokra elvitték. A két harangnak a következő felírása volt.*

*A nagy harangé. Fusa sum per Franciscum Miller Bude 1807. a Dei utilitatem et posteritatis memoriam fundi curavit Johannes Hiemer cum conjugue sua Anna Prafi Hidvég dominus.*

*A kis harangé pedig a következő volt.*

*Goss mich in Ofen Johann Brunner. Pro a Dei gloria et sancti Floriani perenni honore pie offerte nobilis Ignatus Hiemer.*

*Az elvitt harangok helyett az első világháború után újakat öntettünk.*

*Midőn a fentieket bejelentem, teszem ezt azért, mert a mai állapotok mellett nem látom biztosítottak azt, hogy a 100 holdra lecsökkentett ingatlanon a 11 szobával rendelkező lakóházunkat mint ilyet, kizárólag a magunk számára megtarthassuk, s mentesíteni tudjuk a kiigénylésektől, mely ha bekövetkeznék, ez esetben a freskók pusztulását megakadályozni nem tudnánk.*

*Mint családfő 73-ik évemet élem, s mint a műemlékek mindenkori megbecsülője, kötelességemnek tartottam jelentésemet megtenni, hogy házunk esetleges műemléknek nyilvánítására még életemben lehetőség nyújtassék.*

*Kiváló tisztelettel*

*Bernáth Béla*

*Kölesd, Felsőhídvég pusztán 946 évi július hó 27-ikén*

[Az ügyirat hivatali borítóján Lux Kálmán értékelte az adatokat, illetve a csatolt fényképeket (ezek nincsenek meg): „...a kastély műemléki szempontból figyelemre méltó, és kíváncsok, hogy mai alakjában helyreállított és feltárandó falfestményeivel együtt fennmaradjon. Megérdemli, hogy a M. O. B. nyilvánításába felvegye. Fel kellene hívni a minisztérium figyelmét is a kastély műemléki jelentőségére, a község előljáróságát tájékoztatni a kastély műemléki értékéről, s felhívni, hogy a kastélynak mai alakjában való fenntartását kísérje figyelemmel. A jelentésnek azt a részét, mely a kastélynak »fenntartandó műemlékké« nyilvánítását kéri, egyelőre tárgytalannak kell tekinteni, tekintettel arra, hogy sokkal jelentősebb műemlékszerű kastélyok nem nyilvánítottak fenntartandó műemlékekké.”<sup>16</sup> Az előljáróságot és a tulajdonost ennek megfelelően tájékoztatta a MOB.]

## V.

### Jelentés a Kölesd–Felsőhídvégpuszta, volt Hiemer–Jeszenszky–Bernáth-kastély lemeszelt falképeinek állapotáról

*A kastély falképdísz, a díszterem II. Józseffel kapcsolatos képei alapján az 1780-as években keletkezhetett. A legutolsó tulajdonos elbeszélése szerint 1874 körül lefestették őket, ez az eklektikus réteg a később fel nem tárt szobákban elő is bukkant. 1917–18 körül két helyiséget (a nagytermet és az ebédlőt) megtisztítottak, és a képeket valószínűleg 1919-ben restaurálták. A többi helyiségben csak kutató szondázás, egy helyen (dolgozószoba) részleges feltárás történt, restaurálás nélkül. A kastély 18. századi, eredeti magjának mind a hét helyisége és a kezdetben árkados folyosó festve volt. A családi hagyomány szerint a festő Bécsből jött.*

<sup>16</sup> 1944-ig bezárólag az egész történeti Magyarország területén mindössze 48 épületet nyilvánítottak fenntartandó műemléknek (ez a lista volt érvényben 1946-ban is): BARDOLY István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, XIII. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2006. 25–26.



A következőkben mindig az udvari főbejárattal szemben állva értjük a jobb és bal oldalt.

#### Középső díszterem

A jobb oldali falon a II. József gyógyítása kép teljes egészében megvan. A figurális alsó részek nehezen tisztíthatók. Az ég egy része gombás. A lábazat salétromos. A párkányrész festése részben lepergett. Az ajtó fölött a nagy képnél jobb megtartású jelenet, díszruhás háromnegyed alakokkal.

A bal oldali falon a II. József balesete kép alsó részének csak bal oldali harmada van meg néhány alakkal, a központi jelenetből csak kis foltok. Az égből több látszik, de az ide épült raktár új födémje egy kb. 40 cm széles sávban elpusztította, az ajtó szupraportjával együtt.

A kertre néző falon a nyílások fölött megtalálható a festett réteg. A bejárati falon a két váza, a volt tulajdonos közlése szerint, lényegében huszadik századi pótlás volt, tisztítani most nem sikerült. A két kályhafülkében megmaradt a réteg, de nehezen tisztítható.

A mennyezetet nem sikerült megvizsgálni a magassága miatt, allegorikus figurális díszre bízóra megvan. Az alá behúzott új födémrész nem változtatott rajta semmit.

A terem falfelületeinek nagyobb részén a fal-kép megmaradt, több fényképfelvétel is rendelkezésre áll. A magyarországi barokk falképfestészetben egyedülálló ábrázolásai és jó színvonala miatt feltétlenül restaurálandó.

#### Jobbra az 1. helyiség

A falakon körben megmaradt a festés. Az ívelt sarkokban és a két ablak között 1–1 festett pillér van, volutás lábazattal és csigás-rokályos fejezettel. Szürke-okker a lábazatzóna, a pillérek és a falmezők színe rózsaszín, halványkék vonalozással és finom növénydísszel. A rátapadt eklektikus réteg néhol nehezen távolítható el.

A mennyezet 40%-a lehullott. A tojássoros keretet egy kis részen megtisztítottam, nagyobb feltárás nyomán a mennyezet valószínűleg restaurálandó.

A folyosóra eredetileg ajtaja nyílt, ma befalazva.

#### Jobbra a 2. helyiség

Tégla-vörös és szürke lábazat fölött szürke mezők. Az íves sarkokban az előző szobáéhoz hasonló rendszerű pilaszterek lehettek. A réteg alig tisztítható, a két ablak között hiányzik. A 19. századi újabb réteg erősen tapad rá.

Meg kell próbálni lehetőség szerint föltárni és felmérni, de restaurálhatósága kétséges.

#### Jobbra a 3. helyiség

Az utóbb két részre osztott szobában vízvezeték, fürdőszoba volt. A bal oldali falon szürkésrózsaszín alapon rózsaszín–piros–zöld virágcsokor és masnira kötött, piros szalagdísz került elő. Mechanikai úton nehezen tisztítható. A mennyezet egyszerű keretelésű.



5. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a „nádort terem” északnyugati sarka a nádorportrék részletével – a felső sorban IV. Béla király két nádora, a középső sorban Zsigmond király egy nádora és Garai (II.) Miklós, az alsó sorban Fejérvölgyi István esztergomi érsek, Kutassy János esztergomi érsek és hetesi Pethő Márton kalocsai érsek, nádori kormányzók medaillonja.  
A szerző felvétele, 2010

*Meg kell próbálni feltárni és dokumentálni, restaurálhatósága a vizes helyiség állapotától és a feltárhatóságtól függ.*

#### *Bal oldali szárny*

*A jobb oldali lakóhelyiségekkel szemben itt volt az ebédlő, a dolgozószoba és nyilván a szalon. A három szobában jelenleg laknak, megfigyelésekre nem volt mód.*

*A balról 1. helyiség volt az ebédlő, nádorok arcképeivel díszített festését 1919-ben restaurálták. A szekszárdi levéltárban megtaláltam azt a listát a nádorok adataival, amely a legutolsó tulajdonos közlése szerint a feliratok újrifestésénél segítségül szolgált. Egy-két kis folton kiütözik a festés a mai meszelés alól. A helyiséget sajnos több részre osztották, konyha és fürdőszoba is van benne. Egyedülálló ábrázolása miatt feltétlenül restaurálni kellene.*

*A balról 2. szobáról csak annyit tudunk, hogy a volt tulajdonos közlése szerint ez is festve volt.*

*A balról 3. szoba volt a dolgozószoba. Jobb oldali falán a két világháború között feltárták a medinai birtokrészt „Possessio Mdina” ábrázoló falképet, de nem restaurálták. Nem lehetetlen, hogy a többi falon más birtokképek képe is megtalálható. A képek feltétlenül feltárandók és lehetőség szerint restaurálandók.*

#### *Folyosó*

*A jobb oldali szárnyban a folyosó hátfalán két festésréteg található. Az alsó egy a lilásrózsaszín különböző árnyalatait mutató, talán valamilyen geometrikus díszítés. Nehezen válik el a fölötté lévő eklek-*



6. kép. Felsőhídvég, a Hiemer-temetőkápolna kifestett belseje a karzat és a bejárat (dél) felé.  
A szerző felvétele, 2010

*tikus rétegtől, amelynek alapszíne vöröses okker, de színpompás narancssárga, vörös, kék, zöld részletei is vannak. Egy részlet talán valamilyen erkélyt ábrázol függönyökkel, ráccsal, kilátással.*

*Mindkét réteg érdekes lehet, feltárandók, és a jobbat restaurálni kellene.*

*A leírtakból világos, hogy a helyiségeket megosztani nem lehet, a folyosó és a jobb oldali harmadik szoba festésének állapotától függően arra a részre talán kerülhet mellékhelyiség, de egyáltalán nem biztos. Alapvető szempont a kastélymag teljes megőrzése, a födémekkel együtt, a kiszolgáló helyiségek a később hozzákapcsolt, a főszárnyra merőleges mellékszárnyban kaphatnak helyet.*

*/dr. Lóvei Pál/*

*Budapest, 1983. április 25.*

\*

Az 1980-as években még lakott épület mára jelentős mértékben elvesztette a tetejét, a helyiségek csapos gerendafödémei ennek következtében sorra szakadnak be. Az épület egyes részei már megközelíthetetlenek, az egész életveszélyes. Ikonográfiai szempontból a díszterem jelenetei, a nádorok arany-ezüst medaillonokban elhelyezett arcképei,<sup>17</sup> valamint a birtokközpont-ábrázolások egyedülállóak a magyarországi emléanyagban, így különösen fájó, hogy a falképeket hordozó vakolat az oldalfalakon is egyre nagyobb felületekről hullik le.<sup>18</sup> A kastély sorsában osztozik a Hiemerek közelben álló, gazdagon kifestett kápolnája is (6. kép). Az interneten olvasható leírás szerint ott jártam óta tudatosan is pusztítják az együttest: „Ma az egész uradalom erősen pusztulófélben van, sorsa reménytelennek tűnik. 2011 októberében a kert egy részét a terület tulajdonosa, a DALMAND ZRT kivágatta, és az ajkai erőműnek adta el. A kiirtott részen a magában álló Szentháromság-szobor hirdeti a kastély és a birtok egykori fényes múltját és megbecstelenített jelenét.”<sup>19</sup>

<sup>17</sup> A nádorok ábrázolásairól írt, megjelenés alatt álló, részletesebb beszámoló: Lóvei Pál: Kölesd-Felsőhídvég Hiemer–Jeszenszky-kastélyának nádorterve. *Műemlékvédelem*, LVII. 2013.

<sup>18</sup> Az írást illusztráló, 2010-ben készült fényképfelvételeim jóval többet mutatnak, mint amit 1983-as saját kutatóablakaim felszínre hoztak, Lángi József feltárási eredményeit is tükrözik (a nádorok ábrázolásait teljes mértékben ő tisztította meg).

<sup>19</sup> Lásd <http://www.historicgarden.net/print.php?varos=2025&nyelv=pgevtbghq>, letöltés ideje 2013. január 3.

Semsey Balázs

## Adalékok a vágtapolcai kastély 18. századi berendezésének utóéletéhez

Régi főúri kastélyokról értekezve kevés szó esik azok korabeli berendezéséről. Ennek szomorú, ám nyilvánvaló oka, hogy az eredeti enteriőrök nagy része elpusztult – szerencsésebbnek mondható esetben az egykor hozzájuk tartozó tárgyak szétszóródtak a műtárgypiacon, s ha utóbb valamely közgyűjteménybe kerültek is, egykori provenienciájuk visszavonhatatlanul feledésbe merült – a rájuk vonatkozó írott és képi források (beszámolók, inventáriumok, grafikák, archív fotók) pedig még a kiemelkedő műemlékek esetében is igen hiányosak. Ilyen körülmények között különleges jelentőséggel bír e hajdani műtárgy-együttesek minden fennmaradt és forrásokkal dokumentálható töredéke, amelyek között fontos helyet foglal el a vágtapolcai (Teplička nad Váhom, Szlovákia) kastély egykori berendezése. A magyarországi bútorművészettel és kastély-enteriőrökkel foglalkozó korábbi összefoglalások – mindenekelőtt Voit Pál munkái – visszatérően említik mint a hazai rokokó emlékek jellegzetes példáját.<sup>1</sup> Ám annak ellenére, hogy a kastély helyiségeinek eredeti állapotát *in situ* készült archív fényképek dokumentálják és a berendezés egyes darabjai ma is fellelhetők, a tárgyak és a rájuk vonatkozó különféle dokumentumok oly sokféle szóródtak szét, hogy a szerteágazó és olykor homályos proveniencia igencsak megnehezítette azok feldolgozását és tudományos értékelését; összefoglaló ismertetésükre és együttes elemzésükre mindeddig nem került sor.

A kastélyt báró Wesselényi István (1583–1627) építtette a 17. század elején, de az épület barokk átalakítása és berendezése már későbbi tulajdonosai, Johann Jacob Löwenburg (1670–1732), valamint sógora, Johann Friedrich Joseph Windischgrätz (1684–1738) és annak fia, Josef Karl Windischgrätz (1724–1790) nevéhez köthető.<sup>2</sup> A kastély ebben az időszakban élte fénykorát. Ezt követően az épület több mint egy évszázadon át gyakorlatilag lakatlanul állt, végül többszöri tulajdonosváltást követően Elek Pálnak, a Magyar Bank és Kereskedelmi Részvénytársaság igazgatójának birtokába jutott, aki mind az épületet, mind az ott található ingóságokat értékesíteni szándékozott. A kastély ennek kapcsán került 1911-ben – állampolgári kezdeményezésre – a Műemlékek Országos Bizottságának látókörébe. A MOB részéről Éber László utazott a helyszínre tájékozódni, ahol fényképeket is készített (*1. kép*).<sup>3</sup> Éber beszámolója nyomán a Bizottság szorgalmazta a kastély műemléki értékeinek megőrzését, de érdemi lépésekre végül nem került sor; az épületet átalakították, berendezését széthordták.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BÁRÁNYNÉ OBERSCHALL Magda: *Magyar bútorok*. Budapest, Officina, 1939. 20–21; Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Budapest, 1943. 204, 206, 219–221 (képek), 250; Uő: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 69; illetve a *Régi magyar otthonok* átdolgozott (illusztrációs anyagában némileg eltérő) 2. kiadása: Voit 1993<sup>2</sup>. i. m. 232–233, 276.

<sup>2</sup> Az épületről lásd *Súpis pamiatok na Slovensku*. III. Ed. Alžbeta GÜNTHEROVÁ. Bratislava, 1969. 277; Štefan PISOŇ: *Hrady, zámky a kaštiele na Slovensku*. Bratislava, 1977. 317–318; legutóbb BARDOLY István: Sótiszt a kastélyban. Adalékok a vágtapolcai kastély történetéhez. In: *Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére*. Szerk. FELD István–SOMORJAY Sélysette, Budapest, Castrum Bene Egyesület–Historiaantik Könyvesház Kiadó, 2008. 297–310.

<sup>3</sup> Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Fotótár, nltsz. N009.904–919.

<sup>4</sup> BARDOLY 2008. i. m. 300–302. A kastély eredeti berendezéséről mindeddig nem került elő inventárium, amelynek adatait összevethetnénk a fényképeken látható állapottal, illetve a fennmaradt műtárgyakkal.



Divald Kornél több közleményében is megerősített – ám feltehetően téves – értesülése szerint a kastély berendezése javarészt a budapesti Iparművészeti Múzeumba került.<sup>5</sup> Valójában a múzeum gyűjteménye csak igen kevés Vágtapolcáról származó tárgyat őriz. Ugyanis mire Radisics Jenő főigazgató 1912 nyarán felvette a kapcsolatot a kastély ügyeit intéző zsolnai ügyvéddel, Gyuriss Emillel, a műtárgyak jelen-



1. kép. A vágtapolcai kastély egyik első emeleti terme.  
Éber László fényképe, 1911. Forster Központ, Fotótár, N009.915



2. kép. Rokokó cserépkályha a vágtapolcai kastélyból.  
Éber László fényképe, 1911.  
Forster Központ, Fotótár, N009.914

1. kép. A vágtapolcai kastély egyik első emeleti terme.

Éber László fényképe, 1911. Forster Központ, Fotótár, N009.915

répéklyhát, egy zöld-arany festésű, virágmotívumokkal díszített vászontapétát és két lambériatörédket tudott megszerezni.<sup>7</sup> A tárgyak az év augusztusában rendben meg is érkeztek a múzeumba, vételárukat kifizették.<sup>8</sup>

Az Iparművészeti Múzeumba jutott tárgyak közül – részben a későbbi következetlen újra-leltározások, részben a gyűjtemények hányatott sorsa miatt – ma csupán két cserépkályha azonosítható. Mindkettő a nagytétényi kastély termeiben áll, ám eredetük a nyilvántartási kartonokon csak feltételesen vagy egyáltalán nem szerepel.

Egyikük az emeleti díszterem melletti, jelenleg a látogatók előtt lezárt helyiségben felállított fehér önmázás, pilaszterekkel és volutás párkánnyal tagolt kályha, amelynek keskeny felső részét folyondárként tekeredő rózsás indadísz fonja körbe.<sup>9</sup> Ismételt bejelentésére a kastély-

tős részét már eladták.<sup>6</sup> A még hozzáférhető tárgyakból a múzeum végül öt cse-

<sup>5</sup> DIVALD Kornél: A bogoszlói kápolna. *Művészet*, 12. 1913. 64; Uő: Ismeretlen képek a XVII–XIX. századból Trencsén vármegyében. *Művészet*, 12. 1913. 78; Uő: *Felvidéki séták*. Budapest, 1925. 208; valamint A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiaja és fényképei 1900–1919. Szerk. BARDOLY István. Budapest, 1999. 412. Divald nyomán hasonlóképpen említi: BARDOLY 2008. i. m. 302.

<sup>6</sup> Az 1912. júniusi levélváltást lásd Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban: IM) Adattár 359/1912 és 371/1912.

<sup>7</sup> IM Adattár 404/1912 (Gyuriss Emil levele a megvásárolni szándékozott műtárgyak jegyzékével, Zsolna, 1912. július 9.).

<sup>8</sup> IM Adattár 513/1912.

<sup>9</sup> Ltsz. 69.34.1. Lásd még CSEREY Éva: 18–19. századi kályhák a Nagytétényi Kastélymúzeum termeiben. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 181.



ban történt felállításakor kerülhetett sor, provenienciáját ismeretlen eredetű raktári anyagként határozták meg, ám egyértelműen azonos a Radisics Jenőnek írt levelében Gyuriss Emil által „amorettes kályhaként” említett tárggyal, amelyet 1912-ben mint 18. századi fehér mázas fajanszkályhát egyszer már leltárba vettek.<sup>10</sup> Éber László, utóbb Voit Pál könyvében is publikált fotóján még jól látható a kályha legmarkánsabb díszítőeleme, a koronázó dísz indáin ülő putófigura, amely jelenleg hiányzik és a múzeumi nyilvántartás adatai szerint már 1967-ben sem volt meg (2. kép).<sup>11</sup> A másik kályha a kastély dunai szárnyának emeletén, a kiállítás XV. termében áll.<sup>12</sup> Felépítésében hasonló az előzőhöz, ám kivitelében annál díszesebb; szintén fehér ónmázzal bevont, de plasztikus ornamenseit aranyozás borítja, ívelten csavarodó felső része felfordított bőségszarura emlékeztet (3. kép).<sup>13</sup> Több alkalommal is újrালেltározták, de eredetét nem tartották nyilván, ezért vágtapolcai eredetét a múzeumi leltárkönyv VII. kötetében csak egy bizonytalan széljegyzet említi.

Három további cserépkályhát, noha bekerültek a múzeumba, beérkezésüket követően nem vettek leltárba, és utólag sem sikerült azokat azonosítani. Közöttük lehetett az a hengeres testű, girlandokkal díszített kályha, amelynek felső része hatalmas urnát formázott, és amelyet szintén Éber László fényképéről ismerünk.<sup>14</sup> Jelenleg sem a kályhák, sem a leltárkönyvben szereplő lambériatöredékek és a tapéta nem lelhetők fel az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben.

Ami a korábban már eladott berendezési tárgyakat illeti, azok egy részét a Trencsényi Múzeum régiségtára szerezte meg.<sup>15</sup> A *Vasárnapi Ujság* egykorú tudósítása illusztrációjaként közölt fényképen látható is egy fehér mázas rokokó cserépkályha és néhány egyéb bútor, amelyek a vágtapolcai kastélyból származnak.<sup>16</sup> Ám a nem sokkal korábban alapított Trencsényi Múzeum akkoriban még egy régi polgárházban működött. Az elkövetkező években az intézményt és gyűjteményeit többször költöztették, végül 1940-ben foglalhatta el jelenlegi helyét az egykori vármegyeháza épületében, időközben azonban a gyűjtemény számos darabja elveszett – sajnos a vágtapolcai kastélyból származó, említett berendezési tárgyak is.<sup>17</sup>



3. kép. Vágtapolcáról származó kályha a nagytényi kastélyban. Fotó: Áment Gellért, 2013

<sup>10</sup> Eredeti, ún. „A” leltárkönyvi száma: 16842.

<sup>11</sup> Forster Központ Fotótár, N009.914. Közölve: VOIT 1993<sup>2</sup>. i. m. 221. (211. kép).

<sup>12</sup> Ltsz. 53.2649.1. (korábban: 16221; az „A” leltárkönyvben: 16848).

<sup>13</sup> CSEREY 2006. i. m. 181.

<sup>14</sup> Forster Központ Fotótár, N009.910. Közölve: BARDOLY 2008. i. m. 302. (5. kép). Tökéletesen illik rá Gyuriss Emil meghatározása: „nagyrnás kályha (belülről fűlő)” IM Adattár 404/1912 (lásd a 6. jegyzetet). A Bardoly által idézett egykorú forrás – Földy-Doby István beszámolója – szerint a kastélyban csak egyetlen „belülről fűlő”, tehát az adott helyiség felől fűthető kályha volt: BARDOLY 2008. i. m. 309.

<sup>15</sup> A „szentek fuvarosa” 1999. i. m. 410.

<sup>16</sup> PAÁL Jób: Trencsén vármegye műemlékei és a trencsényi múzeum. *Vasárnapi Ujság*, 60. 1913. december 14. 994.

<sup>17</sup> Trenčianske múzeum. Trenčín, Szlovákia. Katarína Babicová múzeumigazgató asszony szíves tájékoztatása szerint jelenleg sem az archív fényképen látható tárgyak, sem más, esetlegesen Vágtapolcáról származó bútorok nem találhatók a múzeum gyűjteményében, azok sorsa ismeretlen.



4. kép. A vágtapolcai kastély könyvtára.  
Éber László fényképe, 1911. Forster Központ, Fotótár,  
N009.913

A kastély berendezésének egyéb darabjai Gyuriss Emil korábban idézett leveleiben név szerint nem említett magángyűjtők tulajdonába jutottak. Ezek egyike volt dr. Balassa Istvánné, akit a műgyűjtés-történet elsősorban tekintélyes hímezéskollekciója révén tart számon, de változatos műfajú tárgyakból összeállított gyűjteményének egykori karakterét leginkább a történeti enteriőrök határozták meg.<sup>18</sup> Soproni házában szobáit igyekezett korban és stílusban összeillő műtárgyakkal berendezni, a késő reneszánsz, barokk és rokokó bútorok mellé hasonló kerámiák, textilek, képek és faragványok kerültek.<sup>19</sup> A gyűjtemény egy részét 1918-ban az Ernst Múzeumban bocsátották árverésre. Az aukciós katalógusban két teljes szobabelső is szerepel, amelyek a vágtapolcai kastélyból származnak: egy rokokó szoba, fehér-arany festésű falburkoló lapokkal, ajtószárnyakkal és ablakbélésekkel, valamint egy könyvtárszoba, szintén rokokó stílusban, falakat elborító, almazöldre festett és aranyozással díszített magas szekrényekkel, utóbbihoz tartozott még egy díszes fajanszkályha is.<sup>20</sup> Az említett szobák az aukción nem találtak gazdára, ám a könyvtárberendezés idővel a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe került.

Varjú Elemér, a Régiségtár vezetője 1926-ban kezdeményezte a múzeumban akkor már egy évtizede letétként őrzött könyvtárszoba megvásárlását.<sup>21</sup> Erre a következő évben került sor, és ezzel egyidejűleg a Nemzeti Múzeum megszerezte a könyvtárberendezéssel összetartozónak vélt holicis fajanszkályhát is, amelyet Balassáné korábban az Iparművészeti Múzeumban helyezett letétbe.<sup>22</sup> Annak ellenére, hogy Hóman Bálint egykorú beszámolója szerint a kályhát „mint emblémái mutatják, a könyvtárszoba számára készítették”, a fajanszkályha és a faberendezés sorsa ezen a ponton ismét szétvált.<sup>23</sup> Előbbi a múzeum 18. századi emlékeket bemutató termébe került,

<sup>18</sup> Ács Lipót: A műgyűjtésről. *Magyar Iparművészet*, 17. 1914. 169; CSATKAI Endre: *A soproni műgyűjtés története*. Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1958. 17; ill. HORVÁTH Hilda: *Iparművészeti kincsek Magyarországon. Tisztelet az adományozónak!* Budapest, Athenaeum, 2000. 34.

<sup>19</sup> A gyűjtemény elhelyezése – ha szerényebb keretek között is – annak a módszernek felelt meg, amelyet az angolszász terminológia a *period room* kifejezéssel illet, s amely törekvés épp ebben az időszakban kezdett teret nyerni a magyarországi közgyűjteményekben is, ám a kiállításrendezési gyakorlatban csak néhány évvel később mutatkozott meg – elsőként a Nemzeti Múzeumban. Lásd VARJÚ Elemér: A Régiségtár gótikus szobája. *Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárból*, 1. 1916. 20–22.

<sup>20</sup> *Az Ernst Múzeum Aukciói VII. Dr. Balassa Istvánné urnő gyűjteménye*. Budapest, 1918. 11. (111. és 112. tételek).

<sup>21</sup> Varjú Elemér levele Scitovszky Tiborné részére, 1926. április 15. Magyar Nemzeti Múzeum Irattára (a továbbiakban: MNMI), MNM Érem- és Régiségtára 127/1926. (Bár a levélváltás a gazdasági nehézségekre hivatkozva még az adománygyűjtés sikertelenségéről számol be, a könyvtárat végül mégis sikerült megszerezni, de ennek részleteiről az Irattárban nem maradt fenn dokumentum.) A letétbe helyezést szándékát már Ács Lipót korábbi cikke is említette: Ács 1914. i. m. 169.

<sup>22</sup> Varjú Elemér levele Végh Gyula részére, 1927. július 4. MNMI, MNM Történeti Osztálya 172/1927.

<sup>23</sup> HÓMAN Bálint: *A Magyar Nemzeti Múzeum öt éve. Jelentés az intézet 1924–1928. évi állapotáról és működéséről*. Budapest, 1929. 84.

ám a kiállítási vezetők nem tettek említést a kályha és a könyvtárszoba esetleges összetartozásáról, az 1933-ban megjelent német nyelvű vezetőben pedig már vágtapolcai eredete sem szerepelt.<sup>24</sup> Sajnos a kályha későbbi sorsa ismeretlen, jelenleg nem lelhető fel sem a Nemzeti Múzeum, sem az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében – a nehezen követhető intézményátszervezések és egyéb viharos történelmi események közepette nyoma veszett. Így az sem állapítható meg, hogy egyáltalán azonos lehetett-e azzal a cserépkályhával, amely Éber László 1911-ben készített fényképén még az egyik könyvszekrény mellett látható (4. kép).<sup>25</sup> Megszerzését követően a teljes könyvtárberendezést a Nemzeti Múzeumban hely hiányában sokáig nem tudták felállítani, két üvegezett szekrényt azonban a Díszteremben helyeztek el, ahol fegyverek és egyéb műtárgyak bemutatására szolgáltak.<sup>26</sup> A későbbiekben a könyvtár – mint a gyűjtemény egyetlen teljesnek mondható szobaberendezése – a múzeum időről időre átrendezett különböző termeiben volt felállítva, és a jelenlegi állandó kiállításon is látható.<sup>27</sup> A szekrények feltételezhető eredeti elrendezését azonban – részben a vonatkozó források hiányában – meg sem kísérelték rekonstruálni, az installáció módja a mindenkori kiállítótér építészeti adottságaihoz igazodik.

A Vágtapolcáról származó másik rokokó szoba a mai napig Balassa Istvánné egykori soproni házában található, másodlagos elhelyezésben beépítve – a hajdani műgyűjtemény néhány más megmaradt darabjával együtt. A ház a legutóbbi időig a család tulajdonában volt, a beépített tárgyak műemléki védettség alatt állnak, de a kutatók előtt korábban nem voltak ismeretek.<sup>28</sup> Az archív fotókon is felismerhető, jellegzetes fehér-arany festésű, faragott díszburkolat a ház első emeleti előterének falait borítja. Mivel a helyiség nyilvánvalóan kisebb, mint a vágtapolcai kastély eredeti termei, a rendelkezés-



5. kép. Rokokó falburkolat a vágtapolcai kastélyból, Sopron, magángyűjtemény.  
Fotó: Semsey Balázs, 2011

<sup>24</sup> VARIJÚ Elemér: *Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményében*. Budapest, 1929. 65; Uő: *Führer durch die Schausammlung der historischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums*. Budapest, 1933. 41.

<sup>25</sup> Forster Központ, Fotótár, N009.913.

<sup>26</sup> VARIJÚ 1929. i. m. 86.

<sup>27</sup> DÉVÉNYI Józsefné: *A Történeti Múzeum XVIII. századi bútorai*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Történeti Múzeum, 1960. 14; *A Magyar Nemzeti Múzeum történeti kiállításának vezetője*. 3. A török háborúk végétől a Millenniumig. A XVIII–XIX. század története. Szerk. KÖRMÖCZI Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1996. 30, 33. A könyvtárberendezés leltári száma 1927.120, a különféle méretű szekrényekkel, a hozzá tartozó ablakfülkével és ajtószárnyakkal együtt összesen 16 darabból áll. A Nemzeti Múzeumban folytatott kutatásaimhoz nyújtott segítségükért Radnóti Klárának és Ridovics Annának tartozom köszönettel.

<sup>28</sup> A műtárgyakat a védettségük felülvizsgálatára indított KÖH-eljárás keretében ismertem meg, amely a jelen tanulmány előzményeként folytatott kutatás voltaképpen kiindulópontja volt. A kutatásban Opra Zsuzsanna, a KÖH munkatársa és Kertész Noémi, Balassa Istvánné kései leszármazottja voltak a segítségemre.



re álló elemeket igyekeztek hozzáigazítani a szoba méreteihez és arányaihoz, helyenként csonkolva, illetve elforgatva, hogy valamennyi falfelületet a padlótól a mennyezetig befedjék (5. kép). Ugyanebben a helyiségben a falburkolat mellé beépítettek egy kék-fehér csempékkel burkolt kandallót is, amely bizonyosan nem Vágtapolcáról származik. A kandalló – a falburkolattól függetlenül, önálló tételként – szintén szerepelt az



6. kép. Festett vászontapéták a vágtapolcai kastélyból, Sopron, magángyűjtemény.  
Fotó: Semsey Balázs, 2011

1918-as aukciós katalógusban, ahol 17–18. századi nürnbergi munkaként határozták meg.<sup>29</sup> A faragott burkolatot – elsősorban a lépcsőfeljáró melletti ívelt falszakaszon – keretbe foglalt, festett vászontapéták egészítik ki (6. kép). Sok más főúri rezidenciához hasonlóan valaha a vágtapolcai kastély termeit is változatos mintájú tapéták díszítették.<sup>30</sup> Ezek közül azonban alighanem csak a soproni gyűjteményben őrzött töredékek maradtak fenn, hasonló emlékek hazai közgyűjteményekben nem lelhetőek fel.

A könyvtárat, amely a kastély egykori berendezésének darabjai közül egyedül volt széles körben ismert, a témával foglalkozó szakirodalom kiemelt helyen említette.<sup>31</sup> Voit Pál a kastély berendezését – szembeállítva az osztrák arisztokráciához köthető emlékekkel – a helyi stílust képviselő, magyar „úri rokokó” jellegzetes emlékeknek tekintette, amely a „virágos reneszánsz” továbbbővítésének hatásaként: színes.<sup>32</sup>

Ha Voit narratíváját összevetjük a történelmi tényekkel, szembeötlő ellentmondásokkal találkozunk. Az építetők személye – politikai és kulturális kapcsolataik révén egyaránt – elsősorban a bécsi udvarhoz köthető.<sup>33</sup> Johann Jacob Löwenburg gróf, udvari kamarai tanácsos, utóbb Békés megye főispánja a hazai művészettörténet számára leginkább a soproni Szentháromság-oszlop állíttatójaként ismert, amelynek talapzatán hitvesével és donátortársával, Thököly Katalinnal (1655–1701) együtt az ő egész alakos fara-

<sup>29</sup> Az Ernst Múzeum Aukciói VII. 1918. i. m. 21. (202. tétel).

<sup>30</sup> Forster Központ Fotótár, N009.917–918. Közzölve: Voit 1943. i. m. 221.

<sup>31</sup> Bárányné Oberschall Magda, aki Vágtapolcát tévesen a Thurzó családhoz kötötte, a hazai emlékek közül a legszebb festett berendezésnek tartotta. BÁRÁNYNÉ 1939. i. m. 20.

<sup>32</sup> Voit 1943. i. m. 204, 206; Voit 1970. i. m. 69; Voit 1993<sup>2</sup>. i. m. 232–233.

<sup>33</sup> A Vágtapolcát is birtokló Löwenburg gróf alapította végrendeletében a róla elnevezett bécsi konviktust, amely más nemesi iskolákkal egyetemben az ifjúság császárhű neveltetéséről volt hivatott gondoskodni. KÖKÉNYESI Zsolt: „A nemesi ifjak minden szükséges tudományra és exercitiumra neveltessenek” – Mária Terézia uralkodói imázsa a bécsi nemesi iskolák tükrében. In: *Helytállás. Tanulmányok a XII. Eötvös Konferencia történeti üléséről*. Szerk. LÁSZLÓ Gábor–TORONYI Alexandra. Budapest, Eötvös Collegium Történész Műhely, 2012. 299.

gott portréját is elhelyezték.<sup>34</sup> Házasságuk azonban nem tartott sokáig, Thököly Katalin, akinek Löwenburg a harmadik férje volt, nem sokkal a soproni emlékmű felállítása előtt meghalt. Özvegyen maradt férje újból megnősült, második felesége Maria Elizabeth Windischgrätz grófnő lett. A vágtapolcai kastélyt, amely Wesselényi István közvetlen leszármazottainak halálát követően az udvarra szállt, néhány évvel korábban, 1698-ban szerezte meg Löwenburg. Az új tulajdonos jelentős átépítésbe fogott, amelyet később sógora, a kastélyt öröklő Johann Friedrich Joseph, majd annak fia, Josef Karl Windischgrätz folytatott.<sup>35</sup> A kastély berendezéséből megmaradt emlékek jelentős része már az utóbbi megrendelésére készülhetett az 1770-es években.<sup>36</sup> Vágtapolca kapcsán jellegzetes magyar stílusról beszélni már csak azért sem indokolt, mert a festett bútor, ha nem is volt olyan gyakori, korántsem tekinthető hazai sajátosságnak.<sup>37</sup> A jelenleg Nagytétényben felállított, aranyozott cserépkályha legközelebbi analógiáját pedig Cserey Éva a schönbrunni kastély egyik Mária Terézia-korabeli kályhájában fedezte fel.<sup>38</sup>

A vágtapolcai berendezés fennmaradt emlékei számos további, megválaszolásra váró kérdést vetnek fel – ilyen például a könyvszekrények oromzatát díszítő, ovális keretbe foglalt, faragott és aranyozott portrék azonosítása, illetve azok lehetséges előképének meghatározása. De ismételtén és elkerülhetetlenül le kell vonnunk azt a – sajnos korántsem új keletű – tanulságot, hogy a történelem viszontagságai mellett a műtárgyak sorsának alakulásáért olykor nem csekély felelősség terheli a megőrzésükre hivatott intézményeket is.

<sup>34</sup> CSATKAI Endre: A soproni szobrászat. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 530; *Sopron és környéke műemlékei*. Szerk. DERCSÉNYI Dezső. Budapest, Akadémiai, 1953 (Magyarország műemléki topográfiája II. Győr-Sopron megye műemlékei, I). 160–161. (CSATKAI Endre)

<sup>35</sup> Földy-Doby István nyomán BARDOLY 2008. i. m. 298, 307–308.

<sup>36</sup> Körmöczy Katalin legújabbán – a megrendelők személyét egyáltalán nem említve – a könyvtárberendezést már némileg óvatosabban német tervek alapján kivitelezett magyar munkaként határozta meg. KÖRMÖCZI Katalin: A Bútorgyűjtemény. In: *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*. Szerk. PINTÉR János. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 364.

<sup>37</sup> Uwe DOBLER: *Barockmöbel. Bürgerliche Möbel aus zwei Jahrhunderten*. Augsburg, Battenberg Verlag, 1992. 48–49.

<sup>38</sup> Rosemarie FRANZ: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969. 147. és Abb. 517; CSEREY 2006. i. m. 181.

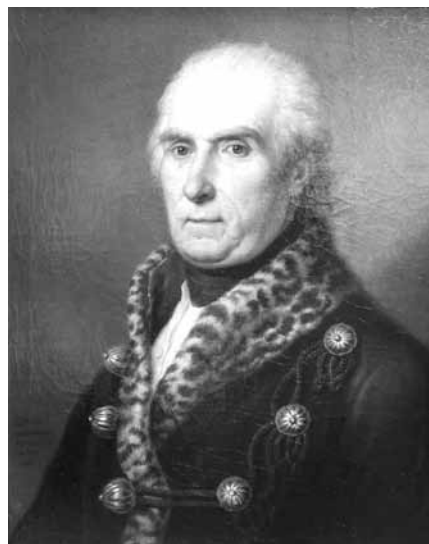


Kostyál László

## Donát János portréi a Kovásznai Kováts családról

1981-ben az akkori Kehidakustányi Közös Tanács VB öt, vászonra festett portrét adott át a Göcseji Múzeumnak, melyek Kovásznai János és neje közvetett hagyatékeként kerültek nyilvántartásba. A négy férfi és egy nő arcmását tartalmazó sorozat két legkorábbi, szemléltetőt összetartozó darabját 19. századi ismeretlen festő műveként, csupán férfi, illetve női portréként határozták meg a leltárkönyvben, bár előbbinél a kép hátoldali felirata alapján az ábrázolt neve (csak az!) is feltüntetésre került: „*Barátosi Kovásznai Kováts Mojzes; szül. 1733 + 1825. Erdélyből Barátosról Pest megyébe 1750-dik évben áttelepült ág törzse.*”<sup>1</sup> A leginkább sérült női arcmás egy idő után ugyan restaurálásra került, de ezt leszámítva az együttesre három évtizeden keresztül kevés figyelem irányult. 2011 májusában a hajdani portretírozott külföldön élő leszármazottjának megkeresése nyomán e sorok írója az elpiszkolódott férfiportré bal oldalán rábukkant a festő szignójára: „*Donat academicus viennensis pinxit 1814*”. Mint kiderült, a vászonra festett kép kartonra készült, méretben egyező, de jelzetlen másolata egy másik családtagról készült, ugyancsak Donát János által festett gyermekkori portréval együtt az érdeklődő leszármazott bécsi lakását díszíti. A családra vonatkozó, tőle kapott fontos információk és rövid kutatómunka alapján érdekes kép bontakozott ki egy Kazinczy köréhez tartozó középnemesi familiáról, amelynek a Donát által festett családi portrék iránti igénye alighanem az ő inspirációjának köszönhető.

Kováts Mojzes arcképe 59,4×47,3 cm-es, vászonra olajjal festett, mellkép formátumú alkotás (1. kép). Az ábrázolt beállítása Kazinczy Ferenc 1812-es portréja nyomán toposzként tér vissza Donát portréin: bal félprofilból ábrázolt törzs, kissé szembeforduló, negyedprofilból látott arc. A háttér ezúttal semleges. Az ábrázolt magas homlokú, kissé már megereszkedett arcú, a nyakán tokát eresztett, hátrafésült, ősz hajú, idős férfiú. Párducprém szegélyes, királykék, zsinóros mentét visel pitykeszerű ezüstgombokkal, alatta fehér inget, fekete nyakszallat. Kissé jobbra révedő tekintete határozott, öntudatos. A nála valamivel fiatalabb asszonyt ábrázoló másik kép mind a festői stílus, mind a méret és a keretezés, mind a szimmetrikus beállítás alapján párdarabjának tekinthető, és bizonyosan a feleségét jeleníti meg (2. kép). A modell fekete, mellrészén ráncolt ruhát, alatta fehér, fodros csipkegalléros selyemblúzt visel, válláról lecsúszó vékony kék kabátot,



1. kép. Donát János:  
Kovátsznai Kováts Mojzes, 1814, olaj, vászon,  
59×47 cm, Zalaegerszeg,  
Göcseji Múzeum, ltsz. K.81.13.1

<sup>1</sup> A további három, számunkra itt érdektelen arckép a 19–20. század fordulójáról származik, jelzésük szerint „Novak”, „J. Graitz”, valamint Ábrányi Lajos művei.

nyakában négyszeres gyöngysort. Haját fekete fodros csipkefátyol főkötő fedti, arca telt, de nem kövér, arcszíne rózsaszín, pillantása élénk.

Portréjának felirata alapján az 1733-ban született Kováts Mojzes a Kovászna megyei Barátosról 1750-ben települt át Pest megyébe. A tizenhét éves fiú állítólag mint ezredét elhagyó szökött katoná vándorolt az ország szívébe, ahol kevésbé szokványos életpályát befutva előbb gazdasíztként, majd földhaszonbérliként „dúsgazdagságra tett szert”,<sup>2</sup> és több helyen is birtokosá vált, részben talán házasságának is köszönhetően. Többszörös háztulajdonos volt Pesten, két épületének tervezésével is Pollack Mihályt bízta meg. A hajdan a mai Veres Pálné utca 2. szám alatt állt elegáns, kétemeletes lakóházának (a fiatal Pollacknak második háromszintes épülete!) tervei 1811-ben készültek, rusztikázott díszítésű földszintjén a főbejáratot közrefogó két üzlethelyiséggel,<sup>3</sup> amelyek nyilván tisztes hasznot hoztak a háztulajdonosnak. Négy évvel később egy másik palota terveit is megrendelte az akkor a Szépészeti Bizottmány ferencvárosi *comissarius*-ként működő Pollacknál, ez azonban nem lakóház volt. Az egykor a Türr István és az Aranykéz utca sarkán álló, szintén kétemeletes épület vendégfogadó céljára épült, és a kapuja fölé függesztett zeneszerszámról a „Vadászkürt” nevet kapta.<sup>4</sup> Az építtető ebben az időben már meglehetősen élemedett korú, 82 éves ember volt. A hatvanszobás, kávéházzal és étteremmel kombinált,



2. kép. Donát János:  
Kováts Mojzesné Simonides Zsófia, 1814,  
olaj, vászon, 59×46 cm, Zalaegerszeg,  
Göcseji Múzeum, ltsz. K.81.12.1

nagy belső udvarral ellátott, reprezentatív szálloda működésére neki magának nem is volt engedélye, azt Wagner Jánosnak adta bérbe, aki 1824-ben, vagyis a Kováts Mojzes halálát megelőző esztendőben nyitotta meg a hamar kedvelté váló fogadót.<sup>5</sup> Vörösmarty Mihály 1825-ben állítólag itt írta és itt olvasta fel Deák Ferencnek a *Zalán futását*.<sup>6</sup>

A nemességét Pest megyében az 1803. esztendőben igazolt Kováts Mojzes 1770-ben nősült meg, felesége a Donát János által vele együtt megfestett nemes Simonides Zsófia volt, akitől három gyermeke született, Zsigmond (1779–1851), István (†1814) és Eleonóra. Fiai közül Zsigmond 1816 előtt vette feleségül Jankovich Anna de Jesenicét, aki hét gyermeket hozott világra. A 72 éves korában elhunyt Zsigmondot apjához hasonlóan a Pécelen lévő családi sírboltba temették. Négy fia közül Illés Kazinczy Piroskát vette nőül. E házasság Kováts Mojzesnek és családjának a Kazinczy famíliához, illetve az író köréhez való, a családi hagyomány által hangsúlyozott kapcsolatát bizonyítja, hiszen Piroska Kazinczy Ferenc első unokatestvérének, Istvánnak a leánya.<sup>7</sup> Az író kiterjedt levelezésében ugyanakkor nem találni Kováts Mojzesnek vagy leszármazottainak címzett írást, a ketjük közötti közvetlen kapcsolatra legfeljebb a szóban forgó páros arcmás lehet a bizonyosság.

A páros portré alkotója, a feltehetően német származású Donát János (Johann Daniel Donat, 1744–1830) a jelek szerint 1812-ben költözött Pestre, amiben ugyan nem bizonyítható

<sup>2</sup> NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal*. V. Pest, 1859. 408. A szerző őt tartja a család magyarországi ága alapítójának.

<sup>3</sup> ZÁDOR Anna: *Pollack Mihály 1773–1855*. Budapest, Akadémiai, 1960, 147–149.

<sup>4</sup> ZÁDOR 1960. i. m. 170–173.

<sup>5</sup> Lásd <http://www.sosantikvarium.hu/engraving861.html>, letöltés ideje 2013. szeptember 6.

<sup>6</sup> GUNDEL Imre–HARMATH Judit: *A vendéglátás emlékei*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1979. 69.

<sup>7</sup> NAGY 1859. i. m. V. 132.

Kazinczy szerepe, ugyanakkor a már 68 éves festőt azonnal pártfogásába vette, és saját portréja elkészíttetése után ismerősei körében is melegen ajánlotta megbízását, ami számos helyen – Kováts Mojzesnél már 1814-ben – meghallgatásra talált. Donát 1766–1770 között járt a bécsi akadémiára, ahol a történeti portré és a tájrajzi tagozaton végzett, majd 1770–1812 között a császárvárosban működött, ahol több uralkodóportrét is készített, és kedvelt, de nem élvonalbeli festőnek számított. Magyar megrendelőkkel az 1790-es évektől többször is kapcsolatba került, sőt egy hosszabb pozsonyi tartózkodása is feltételezhető. Bár oltárképeket és mitológiai témákat is festett, fő műfaját a portré képezte,<sup>8</sup> amely iránt a késői barokkból a polgárosodás felé hajló közízlés anyagilag megerősödő hordozói a korábbihoz képest széles körű keresletet biztosítottak. Festészetében a portréfestés jellegének megváltozása, a puritán felfogásnak a reprezentativitás kárára történő térfoglalása jól nyomon követhető. Donát a rohamosan fejlődő Pest izmosodó, nem kis részében nemesi gyökerű, illetve



3. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Júlia, 1814, olaj, vászon, 59×47 cm, magántulajdon (forrás: www.nagyhazi.hu)

német származású polgárságának és kialakuló értelmiségének talán legkeresettebb portréfésztője lett.

Úgy tűnik azonban, hogy Kováts Mojzes nem kizárólag Kazinczy ama többször is megfogalmazott véleményét követte saját és felesége portréjának megrendelésekor, mely szerint valakinek váratlan halála kevésbé eredményez pótolhatatlan űrt, ha családja és barátai bírnak az illető arcmásával,<sup>9</sup> hanem más oka is volt Donát megkeresésére. A két arcmás készülésének szempont-



4. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Miklós, 1814, olaj, vászon, 59×50 cm, magántulajdon

<sup>8</sup> BAKÓ Zsuzsanna: Donát János festő munkássága 1810–1832. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*. XXXVI. Budapesti Történeti Múzeum, 2010. 26–34.

<sup>9</sup> Kazinczy többek között ezt írta Helmezy Mihálynak 1812. karácsony másnapján széphalmi kúriájából: „Ne hidd, hogy nem kell magadat Donát által festetned. Édes barátom, Te is kihalhatsz, minekelőtte nagy céljaidat elérned. Hadd bírják akkor barátid képedet.” *Kazinczy Ferenc levelezése*. Közzéteszi VÁCZY János. Budapest, MTA, 1900. X. 203–204.

jából cseppet sem mellékes körülmény, hogy Mojzes fia, István a jelek szerint igen korán halt meg, egyetlen fiút, Miklóst hátrahagyva, aki utóbb Prónay Évát vette nőül, Ordason lakott, de 1859-ben már ő sem élt.<sup>10</sup> Donát műveinek katalógusában ugyanis szerepel egy fiatal fiú, Kovács (a szöveges részben Kováts) Miklós Ádám fekete ruhás, szignált és 1814-re keltezett, az említettekkel csaknem megegyező méretű (59×50 cm) arcképe. A 8 év körüli gyermek apjáról az arcmás tulajdonosának (az ábrázolt ükunokája) elmondása szerint csupán annyit tudunk, hogy Szentmártonkátán volt birtoka, és a portré készítését megelőzően hunyt el, emiatt visel fia gyászruhát.<sup>11</sup> Bár a fekete ruha nem feltétlenül utal a gyászra, az *oral history* e fontos adata egy másik részletre is felhívja a figyelmet: ugyanebben az évben festett portréján Simonides Zsófia is gyászruhát és gyászfátylat visel. Ebben a kontextusban különös jelentőséget nyer Kováts Mojzes ebben az időben egyébként divatosnak tekinthető fekete nyaksálja is, ami így alighanem szintén nem másra, mint a családi gyászra utal.

Ez az összefüggés egy másik arcmás alapján is alátámasztható. A Nagyházi Galéria 2001-ben aukcionálta Kovásznai Kováts Júlia ugyancsak Donát által, 1814-ben festett, szignált, 59×47 cm-es kislánykori portréját (3. kép).<sup>12</sup> Ezen Júlia fekete selyemből készült gyászruhát visel, beállításá szimmetrikus Kováts Miklósséval (4. kép), míg a tájképi háttér a két gyermekportrén megegyezik. A kislány mellett, jobbra a nyilvánvalóan később a képre festett családi címer jelenik meg, alatta az ábrázoltra vonatkozó felirattal: „Kovácsnái Kováts Júlia Baloghy Lászlóné 1808–1889.” Az ekkor hatéves Júlia minden bizonnyal Miklós húga volt, s arcképüket az elhunyt fiukra emlékező nagyszüleik készítették el. Logikusnak tűnne, hogy a családi együttes István özvegyének, a gyermekek anyjának portréját is magába foglalta, erről azonban ma már (még?) nem rendelkezünk ismeretekkel.<sup>13</sup>

Fontos körülmény ugyanakkor, hogy Kováts Zsigmond egy Londonban élő leszármazottja őríz egy jelzetlen, kvalitása, karaktere és a családi hagyomány alapján feltehetően szintén Donát János által festett női arcmást (5. kép), amely ugyancsak a sorozat része lehetett.



5. kép. Donát János (?): Jankovich Anna de Jesenice (?), 1814 (?), olaj, vászon, 48×58 cm, magántulajdon

<sup>10</sup> NAGY 1859. i. m. V. 408.

<sup>11</sup> BAKÓ 2010. i. m. 36–37. No. 61.

<sup>12</sup> Lásd [http://www.nagyhazi.hu/tetelek\\_kereses.php?msz=142&tid=29144&tp=20&page=742](http://www.nagyhazi.hu/tetelek_kereses.php?msz=142&tid=29144&tp=20&page=742), letöltés ideje 2013. szeptember 6.

<sup>13</sup> Akár ez a megoldás is lehetne magyarázata annak, hogy Donát műveinek említett katalógusában, a 181. tételszámon szerepel egy szintén 1814-ben készült, méretében az előbbiekkal gyakorlatilag egyező (59×47 cm) női arcmás, mely felirata szerint Kovásznai Kováts Juliát ábrázolja, Bakó Zsuzsanna szíves tájékoztatása szerint azonban adatai tévesen jelentek meg: az ábrázolt a valóságban gróf Keglevich Terézia, s a képnek nincs köze a Kováts családhoz. Ugyanakkor az itt 64. tételszám alatt szereplő, szignált és datált ismeretlen női képmás (a BAV 1992-ben aukcionálta, jelenleg lappang) szintén 1814-es dátuma és 63×50 cm-es mérete alapján – spekulatív úton – akár kapcsolatban hozható a Kováts családdal, viszont a kép provenienciájára vonatkozóan nem rendelkezünk adatokkal. Bár az *arc karaktere rendkívüli módon hasonlít Kováts Juliára*, ez egyelőre nem nyújt elegendő alapot ahhoz, hogy a kép modelljét Júlia anyjával azonosítsuk.



Az egyébként ezúttal is fekete főkötőt és sárgával hímzett fekete fejkendőt viselő modell a családtagok emlékezete szerint Zsigmond fia, Imre felesége, Jalsoviczky Karolin, esetleg Zsigmond felesége, Jankovich Anna de Jesenice. Ha a portré valóban a galéria része volt, az előbbi kronológiai okokból valószínűtlen. Jankovich Annán kívül modellként felmerülhetne ugyan Kováts Eleonóra neve is, azonban nagyobb az esélye annak, hogy a tulajdonos családjában saját szépanyjának arcmása öröklődött, és nem a szépapa testvérének portréja, így kimondhatjuk, hogy a Londonban őrzött kép valószínűleg Donát János műve, és Kováts Zsigmond nejét, Jankovich Anna de Jesenicét ábrázolja.

Ezek után különös jelentőséggel bír a kérdés: vajon mi készíthette Kováts Mojzest családja több tagjának egyszerre történő megfestetésére? A válasz egyértelműnek tűnik. Előkelő, az egykori Sebastiansplatzon (a környék átépítését követően a Veres Pálné utcában) álló pesti palotája Pollack Mihály által szignált terveinek 1811-es dátumából következően az épület berendezésére néhány évvel később kerülhetett sor. Az 1814-ben festett családi portréegyüttes nagy valószínűséggel ennek az épületnek a helyiségeit díszítette. Ha így van, szinte bizonyos, hogy Donát, a büszke, feltörekvő megrendelő gyermekeinek és azok házastársának portréját is megfestette. Zsigmond és Eleonóra arcmása lappang vagy megsemmisült, István viszont ekkorra már elhunyt, így elképzelhető, hogy a családnak ezt az ágát az őt gyászoló unokák képviselték a családi galériában. Mindemellett nem zárható ki a Kováts Mojzes 1825-ben bekövetkezett halála után szétszóródott együttes újabb, még ismeretlen darabjainak felbukkanása sem.

Talán ezek közé tartozik, talán nem, de mindenképpen valamely családtag gyermekkori ábrázolása az említett, ugyancsak Donát által 1816-ban szignált, 78×63 cm-es (vagyis a többi-től méretében eltérő, azoknál lényegesen nagyobb) portré, amely a Zsigmond ágát képviselő leszármazott bécsi lakását díszíti (6. kép). Az egész alakos képmást a másik két gyermekportréhoz hasonló természeti környezet veszi körül. A földön oldalvást ülő, fehér ruhát, piros mellényt, sárga cipőcskét viselő, két-három éves, szembenéző kislány galambot tart a kezében, a mellette lévő bokron hét lila virág (ibolya) díszlik. Mindezek a motívumok ma már nehezen megfejthető, de konkrét tartalommal bíró utalásnak tűnnek (a galamb az ártatlanságnak és Noé galambja nyomán az élet továbbadásának, illetve a megbékélésnek lehet a szimbóluma), így e portré jellege az előzőektől jelentősen eltér. Ha része volt is a családot megörökítő együttesnek, annak korábbi darabjaihoz képest legalább részben más szándékot reprezentál. A kép modellje – elképzelhető módon Kováts Zsigmond fia, Imre<sup>14</sup> – mindenesetre 1814-ben, a többi portré készítésének időpontjában még nem élhetett (ebben az évben született), így talán a teljes család megjelenítésére való törekvés tehette szükségessé arcmásának megfestését, azonban már egy másféle felfogásban.



6. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Imre (?), 1816, olaj, vászon, 78×63 cm, magántulajdon

<sup>14</sup> Az ő születési éve nem ismert, de leszármazottja (ükunokája) birtokolja ma is a szóban forgó festményt.



A családi arcképcsarnok öt megmaradt, egyszerre készült darabjából négy, mint láttuk, egy-egy páros portrét képez. A négy alkotást (és az ötödiket is) alapvetően összekapcsolja a megrendelő család, a festő, az évszám és a méretek azonossága, azonban az egymással szimmetrikusan beállított nagyszülő-, illetve unoka-pár más-más környezetben került megfestésre. Kováts Mojzes és Simonides Zsófia esetében a semleges, motívum nélküli, enteriőrre utaló háttér az elsőgenerációs városlakó, de tehetős polgár puritán környezetének divatos módon történő érzékeltetése, a vidéki birtokon élő két gyermek, Miklós és Júlia ugyanakkor természeti közegben (feltehetően műtermi háttér előtt) jelenik meg. Jankovich Anna arcmaása szinte bizonyosan férje, Kováts Zsigmond portréjának párdarabjaként készült, háttére a nagyszülők képeihez hasonlóan semleges, így nem informál közvetlenül a család életkörülményeiről.

Az bizonyos, hogy a hajdani katonaszökevény székely fiú, Kováts Mojzes az 1810-es évek elejére tekintélyes Pest megyei birtokos lett, de igényei a főváros felé orientáltak. Zsigmond fia apja nyomán Pécelen (itt a Kovásznai-dűlő a család nevét őrzi), István Szentmártonkátán volt birtokos, ő maga tekintélyes, de bérbe adható üzleteket is magába foglaló városi lakóházat, majd szállodát építtetett a kor egyik vezető építészével, Pollack Mihállyal. Előbbit a családtagjai arcképeivel díszítette, ami annak ismeretében, hogy Donát mester (1816-ban) 70 forintért festett egy arcképet,<sup>15</sup> meglehetősen költségigényes volt, és jól mutatja a megrendelő anyagi lehetőségeit.

A Göcseji Múzeum gyűjteményének a közelmúltban meghatározott, Donát János által Kovásznai Kováts Mojzesről és feleségéről 1814-ben festett portrépárja tehát hangsúlyos darabja az akkor csupán két éve Pestre költözött festő *oeuvre*-jének. A két festmény egy, a megrendelő új fővárosi palotáját díszítő nagyobb családi arcképcsarnok részét képezte, felidézi egy polgárosuló, a vagyonos rétegbe emelkedett kisnemes igényeit és társadalmi közegét, ugyanakkor számos további kérdést állít a kutatás elé. Ezek megválaszolását a képegyüttes további darabjainak felbukkanása teheti lehetővé.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Donát János levele Kazinczy Ferencnek 1816. október 3-án, idézi BAKÓ 2010. i. m. 24.

<sup>16</sup> A jelen tanulmány kéziratának lezárását követően jelent meg BAKÓ Zsuzsanna *Donát János magyarországi német festő munkássága 1744–1830* (Budapest, Mirio Bt., 2012) című munkája, mely a festő teljes oeuvre-katalógusát is tartalmazza. Ennek adatait sajnos már nem volt már mód figyelembe venni.

Kovács Imre

## Beethoven apoteózisa Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* című képén

### I.

A tanulmány középpontjában a jeles bécsi biedermeier festő, Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* címmel ismert, 1840-ben festett képe áll (1. kép).<sup>1</sup> A festmény Beethoven posztumusz kultuszának azóta is népszerű és viszonylag jól kutatott emléke, amely kiváló kordokumentáló jellege okán gyakran szerepel különböző CD- és kottakiadványok, tudományos publikációk és kiállítási katalógusok borítóján.<sup>2</sup>



1. kép. Josef Danhauser: *Liszt a zongoránál*, 1840, olajfestmény, 119×167 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, National Galerie

Némi hiányérzetünk támadhat azonban a tekintetben, hogy a festményt középpontba állító különböző kutatások – negatív következményeként a tudományágak specializálódásának – sokszor nem érintkeznek egymással. Ez korlátja lehet annak, hogy a maga teljességében rekonstruálni tudjuk, hogyan is tekinthetett egy zenekedvelő bécsi polgár akkorigiban Danhauser képére. Ennek igénye hívta életre ezt a tanulmányt, amely a művészet- és zenetörténeti kutatások eredményeit eszme- és kultusztörténeti szempontból szándékozik szintetizálni.

A kép középpontjában a zongorázó Liszt alakja tűnik

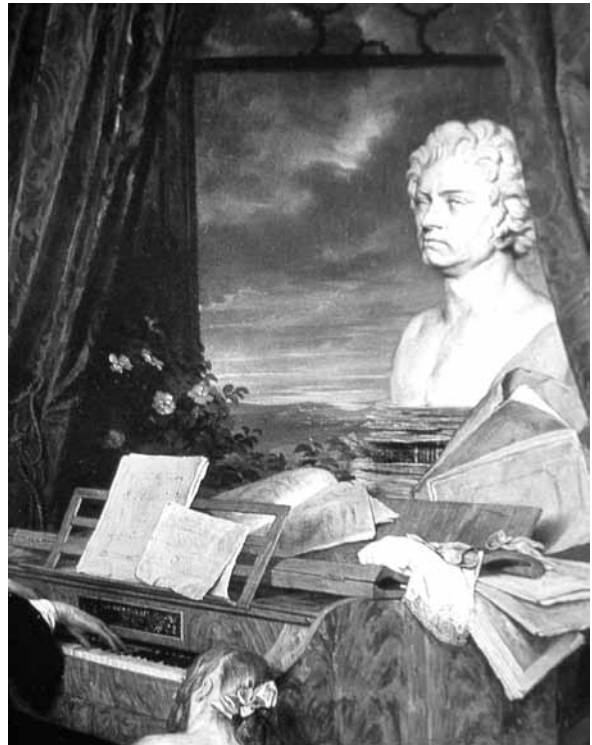
<sup>1</sup> Arthur ROESSLER: *Josef Danhauser*. Wien und Leipzig, Verlag Brüder Rosenbaum, 1911. 34–38; *Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen*. Hrsg. Veronika BIRKE–Christian WITT-DÖRRING. Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Albertina, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1983. 77–79; SZVOBODA Gabriella: *Josef Danhauser: Liszt a zongoránál. Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1983. 188–193; Gerbert FRODL: *Wiener Malerei der Biedermeier Zeit*. Rosenheimer, 1987. 245; Alessandra COMINI: *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*. Santa Fe, Sunstone Press, 2008. 207–216; *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011. 80–83 (Gerda WENDERMANN).

<sup>2</sup> Lásd például: *Liszt és Beethoven*. Szerk. ECKHARDT Mária–Jochen GOLZ–Michael LADENBURGER–Evelyn LIEPSCH. Kiállítási katalógus. Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn–Liszt Ferenc Emlékmúzeum, Budapest. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, 2003; *Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef ALTENBURG–Harriet OELERS. Laaber, Laaber Verlag, 2008.

fel, zongorajátéka Beethoven szellemét vízióként idézi meg. A zongorista hallgatósága párizsi ismeretségi köréhez tartozó írókból és zenészekből áll. Mögötte a testes Rossini és a szikár Paganini áll megrendülten, mellettük Victor Hugo látható leeresztett könyvvel. Melankolikus, befelé forduló tekintete belső látásra enged következtetni. Az előtte ülő, férfiruhában ábrázolt Georges Sand elragadtatottan tekint a mellszoborra, jobb kezével id. Alexandre Dumas nyitott könyvébe mutat. A képen egy szereplő van, aki a zongoristára szegezi tekintetét, ő Liszt első élettársa, Marie d'Agoult, akit a festő háttal ábrázolt.<sup>3</sup>

Beethoven szellemét egy mellszobor képviseli, amelynek helyzete ambivalens: egyfelől a zongorán felhalmozott kottákon áll, másfelől viszont része az őt körülvevő viharos tájnak (2. kép). A kép két világát Liszt zongorája köti össze, határukat széthúzott függöny jelzi. A zongora kottatartóján két becsukott kotta, Liszt autográf kottáira emlékeztető írással. Az egyik en olvasható felirat: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe per L. v. Beethoven*, utalás Beethoven Asz-dúr (op. 26) zongoraszonátájának gyászindulótételére, a másikon pedig: *Phantasie von F. Liszt*.<sup>4</sup> A zongorán a hódolat virágcsokora, s kották szanaszét, melyek közül több már leesett, vagy éppen leesőfélben van. A zongorista mögötti falon Byron festett portréja, a kép bal oldalán pedig, a kandallópárkányon, Jeanne d'Arc szobra látható.

A formai hasonlóság a zongoramuzsika hallgatását középpontba állító, akkoriban népszerű *soirée*-jelenetekkel kétségkívül fennáll, a festmény azonban ikonográfiai szempontból a hódolatképek közé tartozik. Ez a képtípus egy sajátos csoportportré-fajta, amely egy adott közösség szellemi elődjéhez fűződő bensőséges kapcsolatát fejezi ki.<sup>5</sup> Elterjedésének eszmei hátterét a 19. században népszerű barátság- és művészkultusz jelentette, az előzmények azonban messzebbre nyúlnak. Hódolat a tárgy például Rubens *Négy filozófus* című festményének is, amelyen Seneca szellemét 17. századi követői, Justus Lipsius és tanítványai idézik meg (3. kép).<sup>6</sup> A két kép nemcsak abban hasonlít egymáshoz, hogy a példaképet, Senecát, illetve Beethovent, ugyan-



2. kép. Josef Danhauser: Liszt a zongoránál, 1840, részlet

<sup>3</sup> Az ábrázoltakat Danhauser, Liszt kivételével, litográfiákról ismerhette. Képi forrásaihoz: COMINI 2008. i. m. 211–213. A vázlatokhoz: *Gemälde und Zeichnungen* 1983. i. m. 78–79.

<sup>4</sup> A feliratokhoz: COMINI 2008. i. m. 208. Az előbbi kotta az *Asz-dúr szonáta*, és nem a 3. *Eroica* szimfónia (op. 55) gyászinduló tételére vonatkozik; ez a kortársak előtt is ismert lehetett. Erre következtethetünk legalábbis Kriehuber 1846-os litográfiájából, amely a Danhauser-kép parafrázisának tekinthető. A litográfián ábrázolt kottatartón ez a felirat olvasható: *As dur/von Beethoven/ 26. Werk*. Lásd *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 13.

<sup>5</sup> A képtípushoz lásd Udo KULTERMANN: *Fantin-Latour's Hommage à Delacroix and the Formation of Homage Painting. Konsthistorisk Tidskrift*, 48. 1979. 1. 31–37.

<sup>6</sup> Kristin Lohse BELKIN: *Rubens*. London, Phaidon Press Limited, 2005. 121–124. Megköszönöm Jernyei Kiss Jánosnak, hogy felhívta figyelmemet a képre.



3. kép. Peter Paul Rubens: Justus Lipsius és tanítványai vagy a Négy filozófus, 1615 körül, olajfestmény, 167×143 cm. Firenze, Galeria Pitti

tája. Egy ilyen potenciális előképnek tekinthető Hugo van der Goesnak az edinburgh-i Trinity College számára festett Bonkil-oltára külső táblája (4. kép).<sup>8</sup> Ami a két festményen közös, a hallás és a látás érzékszerveinek összekapcsolásából fakadó értelmezési mód: az, ahogyan a kotta által jelzett zene mindkét képen, látomás formájában megelevenedik. Míg a 15. századi flamand táblán a Szentháromság-himnusz játszó angali orgonazene hívja elő a donátor lelki szemei előtt megjelenő víziót, addig Danhauser képén a Liszt által játszott Beethoven-gyászduló idézi meg zeneszerzője szellemét.

A keresztény ikonográfiai hagyományból átvett kerettéma azért is bizonyulhatott jól adaptálhatónak, mert a kor Beethoven-kultusza maga is egyfajta kvázi-vallásos jelenséggént írható le. Danhauser képének eszme- és kultusztörténeti kontextusba helyezése érdekében

úgy szoborbüszkét képviseli,<sup>7</sup> hanem abban is, hogy a szereplők elődjüket mindkét esetben valamely aktus keretében idézik meg: eszmét cserélnek művéről, vagy hallgatják azt.

Van azonban Danhauser képének egy Rubensétől eltérő jellegzetessége: a festmény vizionárius szelleme, amelynek megteremtése érdekében Danhauser egy másik képhagyományhoz fordult segítségért. Kerettémaként a donátor és víziójának keresztény ikonográfiai toposza kínálkozott, mégpedig ennek egy speciális faj-



4. kép. Hugo van der Goes: Szentháromság-oltárkép külső táblái. Edward Bonkil két angállal és a Szentháromság, 1478–1480, olajfestmény, 199×97 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland

<sup>7</sup> A 18–19. századi portrékon található portrébüszkők sokszor az ábrázolt modellek inspirációs forrásaiként jelennek meg. Ehhez példákat lásd Thomas TOLLEY: *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*. Aldershot, Ashgate, 2001. 204.

<sup>8</sup> Colin THOMPSON–Lorne CAMPBELL: *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1974.



nem tekinthetünk el e kultusz rövid bemutatásától, ugyanakkor a kérdést meg is fordíthatjuk. Ha képet akarunk kapni – egy bécsi festő fantáziavilágán keresztül – arról, hogy milyen érzelmi attitűddel hallgatták akkoriban Európa műveltjei Beethoven zenéjét, akkor Danhauser képe sok mindent elárul.

## II.

A művészeti alakja körül kialakult, sokszor a profán szentté avatás kliséit magán viselő, 19. századi kultuszok közül Beethovenét különleges hely illeti meg.<sup>9</sup> A romantikus nemzedék szinte megfellebbezhetetlen kultikus elődjét tisztelte benne. Arról, hogy Liszt is egy volt ezeknek az utódoknak a sorában, mi sem tanúskodik beszédesebben, mint a szakrális mintákat idéző, beethoveni felszentelő csók; ezzel legitimálta a német zeneszerző állítólag a csodagyermek zongoristát a zenei nagyságok sorában.<sup>10</sup>

A zenetörténeti irodalomban gyakran elhangzik, hogy Liszt személye és művészete egy olyan érzékeny gyűjtőlencse volt, amelyben a kor zenei és szellemi áramlatai páratlanul egyesültek.<sup>11</sup> Ezért az ő nézőpontját választani a korabeli Beethoven-recepció néhány jellegzetességének bemutatására nem szorul különösebb indoklásra.

Liszt Párizsban letelepedve befogadója és tevékeny résztvevője volt annak a Beethoven alakját és zenéjét övező kultusznak, amely a német zeneszerző 1827-ben bekövetkezett halála után kibontakozott.<sup>12</sup> Ez a kultusz gyakorta itatódott át egyfajta szentségi aurával. Korabeli dokumentumok számoltak be például arról, hogy a Lisztre is nagy hatást gyakorló Chrétien Urhan hegedűművész Beethoven kvázi-vallásos felfogásban játszott. Ezt az attitűdöt Liszt akkor tapasztalhatta meg, amikor Urhan felkérte, hogy 1834. december 1-jén, a párizsi Páli Szent Vince-templomban közösen adják elő Beethoven *Kreutzer-szonátáját* (op. 47). Már maga a tény is jelzésértékű: Beethoven világi kamarazenéjének előadása egy templomban, Szent Cecília-nak, a zene védőszentjének tiszteletére rendezett hangversenyen. Jól jellemzi a beethoveni zene korabeli recepciójában másutt is kimutatható, szakralizáló tendenciát. Mint a koncertről írt kritikájában a *Gazette Musicale* hangsúlyozta: „Beethoven mélyen vallásos muzsikája sohasem lesz »alkalmatlan« a templomban.”<sup>13</sup>

Liszt Beethoven zenéje iránt táplált tiszteletének egyik legfontosabb tanújele, hogy a német zeneszerző mind a kilenc szimfóniájának zongoraátíratait elkészítette. Sokatmondó saját tevékenységére reflektáló megjegyzése. Amikor Beethoven 5. szimfóniájának zongorapartitúráját kiadatta, előszót írt hozzá, melyben így fogalmazott:<sup>14</sup> „A Beethoven szó szent a művészetben. Szimfóniáit ma általánosan remekműveknek ismerik el. [...] Ebből következik, hogy ter-

<sup>9</sup> Leo SCHRADE: *Beethoven in France: The Growth of an Idea*. New Haven, Yale University Press, 1942; Rainer CADENBACH: *Mythos Beethoven*. Ausstellungskatalog. Laaber, Laaber Verlag, 1986; Elisabeth Eleanor BAUER: *Wie Beethoven auf den Sockel kam: Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart–Weimar, Metzler, 1992; Beate Angelika KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich: von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn, Beethoven-Haus Verlag, 2001.

<sup>10</sup> COMINI 2008. i. m. 202–204; Alan WALKER: Beethoven's *Weihekuss* Revisited. In: *Reflections on Liszt*. Ithaca–London, Cornell University Press, 2005. 1–10; Wolfgang DÖMLING: Wien, Czerny und der Beethoven-Mythos. In: *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar* 2011. i. m. 36–43.

<sup>11</sup> A kifejezés forrása: MOLNÁR Antal: *Romantikus zeneszerzők*. Budapest, Magvető, 1980. 128.

<sup>12</sup> Liszt Beethoven-recepciójához lásd Axel SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.” *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. I–II. Sinzig, 1999; *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. 7–18 (Axel SCHRÖTER).

<sup>13</sup> *Gazette Musicale de Paris*, 1834. december 7. In: *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 16; SCHRÖTER 1999. I. i. m. 25.

<sup>14</sup> *Symphonies de Beethoven*. Partition de Piano dédiée à Monsieur INGRES. No. V. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1840. Vorwort von Franz LISZT, Rom 1839. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, L 1504. Az idézet forrása: *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 51; Alan WALKER: Liszt and the Beethoven Symphonies. In: *Reflections on Liszt* 2005. i. m. 11–26.

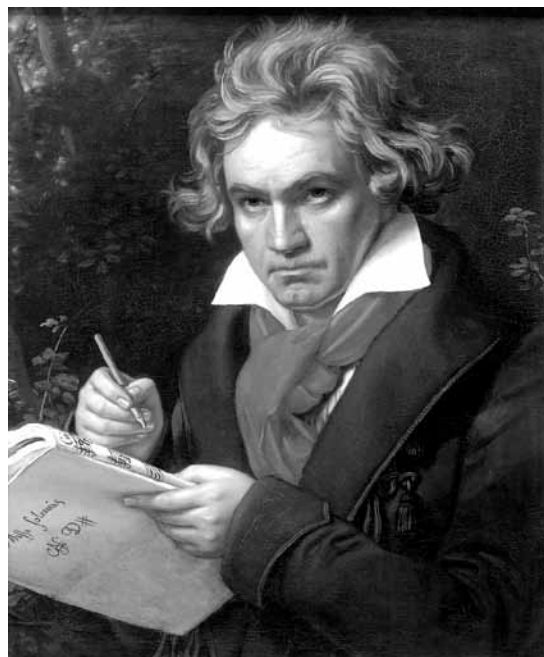


jesztésük és népszerűsítésük minden módja bizonyos mértékben hasznos. Még a legrosszabb litográfia, a legpontatlanabb fordítás is megsejtet valamit egy Michelangelo, egy Shakespeare zsenijéből. A leghiányosabb kivonatban is felismerhető itt-ott a mester ihletének félig-meddig elhalványult nyoma. [...] Elégedett leszek, ha teljesíthetem az értelmes metsző, a lelkiismeretes fordító feladatát, akik megragadják egy-egy műnek nemcsak a betűjét, de a szellemét is.”

Az idézetből világossá válik, hogy a zongoraátírat Liszt számára – Beethoven szimfóniáinak népszerűsítésén túlmenően – egyfajta, az alkotásban megnyilvánuló profán devóció is volt. Művein keresztül érintkezni a német zeneszerző szellemével, saját „fordítói” tevékenységén keresztül felmutatni Beethoven (isteni) inspirációjának nyomait; egyszerűen zenei *hommage* a művészseninek.

Amikor Liszt ezeket a sorokat írta, akkorra már a beethoveni hangszeres zene a romantika zeneesztétikájának legmagasabb piederstálján állva egy-egy zakt módon nehezen körülírható, esztétikai-vallásos kontempláció tárgyává vált.<sup>15</sup> Ilyen értelemben használta a Beethoven szó „szentségének” nyelvi fordulátát Liszt, s kapcsolta össze a német zeneszerzőt a társművészetek egységének nevében Michelangelóval és Shakespeare-rel. Azokkal a művészekkel, akik – Dantével együtt – a romantikusok hőseiként a szabálytalan zsenik Pantheonját alkották, s akiknek műveit nemegyszer a burke-i *fenséges* esztétikai kategóriájának segítségével jellemezték.<sup>16</sup> E. T. A. Hoffman híres 5. szimfónia-recenziója (1810) a tanúja annak, hogy a nagy és félelemkeltő érzelmek leírására alkalmazott *fenséges* nevében „avatták szentté” a beethoveni zenét is. „Beethoven megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipeit, felkelti azt a végtelen vágyakozást, amely a romantika lényege”<sup>17</sup> – írta a német író és kritikus, így emelve Beethoven szimfóniáját a romantika zeneirodalmának diadalmas nyitányává.

A Beethoven-mellszobor a viharos tájjal – a *fenséges* gyakran ábrázolt toposzával – olyan képi egyiséget alkot, amelyben a táj nem valóságos, hanem Beethoven belső jellemképének és alkotói attitűdjének projekciójaként fogható fel. Ez a feltételezés a német zeneszerző portréábrázolásai felől igazolható. Mivel a romantikus ízlés Beethovenben a magányos művészsenit látta, sokszor ábrázolták – legendás természetszeretettel össz-



5. kép. Joseph Karl Stieler:  
Beethoven a *Missa solemnis* komponálása közben,  
1820, olajfestmény. Bonn, Beethoven-Haus

<sup>15</sup> Carl DAHLHAUS: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. ZOLTAI Dénes. Budapest, Typotex, 2004. 49–109.

<sup>16</sup> Edmund BURKE: *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford–New York, Oxford University Press, 1990. (Eredeti megjelenése: 1756.) Liszt egyik, Berliozhoz írt, de a nyilvánosságnak szánt utazólevelében Beethoven, Michelangelót és Dantét együtt említette a *fenséges* nevében: San Rossore, 1839. október 2. (*Gazette musicale*, 1839. október 24.) Ehhez lásd *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier és musique: 1835–1841*. Transl. and annotated by Charles SUTTON. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989. 186. A párhuzamok részletesebb kifejtéséhez lásd KOVÁCS Imre: Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrART, 2009, 393–399.

<sup>17</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1810. július. In: *Art in Theory* 2000. i. m. 1035.

hangban – egyedül a természetben.<sup>18</sup> Josef Karl Stieler 1820-ban festett Beethoven-portréja nemcsak ebben számított úttörőnek, hanem abban is, hogy a zeneszerzőnek művész-hérosz külsőt kölcsönözve, megalapozta a romantika olyannyira kedvelt Beethoven-portrétípusát (5. kép).<sup>19</sup> Nem kell sokáig mennünk előre az időben, amikor a zeneszerzőt körülvevő táj – a neki tulajdonított jellemképpel összefüggésben – egyre inkább viharos tájjá változott.<sup>20</sup>

Danhauser festményének viharos tájhátterű, az alkotói energiától feszülő, monumentális mellszobra e heroikus Beethoven-képnek felel meg. A festett szoborról érdemes megjegyezni, hogy az egy, a valóságban is létező szobor kópiája, amelyet maga Danhauser faragott.<sup>21</sup> Azzal, hogy a művész önmagát idézte, s a szobrot belefoglalta a kép kvázi-vallásos kontextusába, arra utal, hogy a festő Beethoven iránti személyes vonzódásának valamilyen látható jelét kívánta adni. Életrajzi adatokkal igazolható ugyanis, hogy a jó amatőr muzsikussal hírében álló Danhauser Beethoven lelkes tisztelői közé tartozott. Ennek legfőbb tanújele, hogy ő volt az, aki az elhunyt mesterről rajz- és olajvázlatokat készített, s halotti maszkját is levette.<sup>22</sup> Az ereklyét azután Lisztnek adományozta, aki élete végéig nagy becsben tartotta.<sup>23</sup>

### III.

Nemcsak a kép festője és főszereplője, hanem megrendelője is Beethoven tisztelői közé tartozott. Személye a festmény bal alsó sarkában található felirat alapján azonosítható – *Im Auftrag Conrad Graf's zur Erinnerung an Liszt*. Conrad Graf a korabeli Bécs egyik legismertebb zongorakészítő mestere volt; jómódú polgár, aki rangjához illő, nagy társasági életet élt.<sup>24</sup> Ennek színhele előkelő háza, a Danhauser műhelyét is magában foglaló *Mondscheinhaus*, amely két nevezetes esemény színhelye is volt. 1826-ban Beethoven járt a házban, 1838-ban pedig Liszt adott itt nagy sikerű házi koncertet.<sup>25</sup> Graf Liszt iránti tiszteletének más nyoma is van. Neve szerepel azon a bécsi Liszt-hívek által a zeneszerzőnek adományozott díszes ezüst kottatartón, amely később a Nemzeti Múzeum tulajdonába került.<sup>26</sup>

A zongorakészítő mesternek egzisztenciális érdeke fűződött ahhoz, hogy zongoristákkal és zeneszerzőkkel jó kapcsolatot ápoljon; többször saját készítésű zongoráját ajánlotta fel kora vezető muzsikusainak, ma úgy mondanánk, reklámcélból. A legnevezetesebb eset éppen Beethovenhez fűződött, aki előrehaladott süketége miatt speciális hangszert igényelt, s Graf egyik átalakított zongoráját kapta meg.<sup>27</sup> Ennek fényében nem meglepő, hogy képünk festett

<sup>18</sup> Beethoven portrébrázolásához lásd COMINI, 2008. i. m. 22–73.

<sup>19</sup> Ulrike von HASE: *Joseph Stieler 1781–1858*. München, Prestel, 1971. No. 74.

<sup>20</sup> Ezt a folyamatot jelzik például Fritz Schwörer Beethoven-portréi. Lásd ehhez a bonni Beethoven-ház digitális katalógusát: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal\\_en](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en), letöltés ideje 2013. szeptember 7.

<sup>21</sup> COMINI 2008. i. m. 72. kép.

<sup>22</sup> *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 58; COMINI 2008. i. m. 9. kép, 36. kép.

<sup>23</sup> Említve Liszt 1860-as végrendeletében: „A Beethoven halálos ágyán készített eredeti halotti maszk [...], egy nagy tehetségű festő, M. Danhauser adta nekem (Bécsben).” Alan WALKER: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek: 1858–1861*. Ford. RÁCZ Judit. Budapest, Editio Musica, 1994, 531.

<sup>24</sup> Winfried ASSFALG: Conrad Graf (1782–1851), 'Kaiserl. kön. Hof-Fortepianomacher Wien'. *Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, 18. 1995. 1. 3–31.

<sup>25</sup> Uo., 21.

<sup>26</sup> *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 75. Az adományozók listájához lásd GÁBRY György: Liszt Ferenc bécsi környezete. 1–2. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1978. 95–105; 1979. 119–125.

<sup>27</sup> ASSFALG 1995. i. m. 22. A híres zongorista, Clara Wieck szintén Graf-zongorát kapott a zongorakészítő mestertől Robert Schumann-nal való házasságkötése alkalmával (1840). Lásd Ernst BURGER: *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München, List Verlag, 1986, 241. kép.

zongorája is egy Graf-zongora. Mi több, nemcsak azonosítható egy ma is meglévő hangszerrel, hanem valószínűsíthető, hogy Liszt 1839–1840-es őszi–téli bécsi koncertjein játszott is rajta (6. kép).<sup>28</sup> Liszt, a korabeli Európa legnagyobb zongoristája kiváló „reklámhordozónak” számított, amit igazol az *Allgemeine Theaterzeitung* egyik kritikája, kiemelve, hogy Liszt bécsi koncertjei fokozták az eddig is népszerű Graf-zongorák hírét.<sup>29</sup> A nagy valószínűséggel a zongorakészítő mester szalonjában függő képek szintén lehetett hasonló, a cég zongoráit népszerűsítő funkciója, a szoborbüsztt jelenléte azonban a történeti szituáció pontosítását is lehetővé teszi.



6. kép. Graf-zongora (Graf-Opus 2787).  
Wien, Kunsthistorisches Museum

Liszt említett bécsi koncertjeinek legfőbb célja az volt, hogy előmozdítsa a bonni Beethoven-emlékmű felállításának már-már elveszett ügyét.<sup>30</sup> A zeneszerző szülővárosa ugyanis szobrot kívánt állíttatni híres fiának, de a pénz csak nagyon lassan csordogált. Liszt az ügyet maga vette kézbe, és a Beethoven-emlékműalap részére hat, végül hatalmas sikert aratott fellépést vállalt; a bécsi sajtó Liszt-ről mint Beethoven védelmezőjéről beszélt.

A fentiek alapján valószínűsíthető, hogy a festmény főbb motívumai: a mellszobor, a Graf-zongorán Beethovent játszó Liszt alakja, aki valóban előadta Bécsben az *Asz-dúr szonáta* (op. 26) gyászindulótételét,<sup>31</sup> ezekre a koncertekre vonatkozó képi utalások. Ugyanígy, a festmény feliratában rejlő, Liszt szerepét hangsúlyozó cím – *Erinnerung an Liszt* – szintén a konkrét történeti szituációra utal. Danhauser festői fantáziája azonban el is vonatkoztatott a történeti valóságtól, hiszen nem a Beethoven-koncertek bécsi közönségét, hanem a zongorista párizsi körét idézte meg. E két értelmezési szint egyidejű megjelenítésének kettős célja lehetett: egyfelől emlékeztetni a kép nézőit és megrendelőjét ezekre a bécsi koncertekre, másfelől viszont összeurópai dimenzióba helyezni Beethoven emlékmű után kiáltó, posztumusz kultuszát.

Nagyrészt Liszt anyagi áldozatvállalásának köszönhető, hogy a bonni Beethoven-szobor végül finanszírozhatóvá vált. A Hähnel által készített bronzszobrot 1845-ben avatták fel, egyebek mellett Liszt Beethoven-kantátája kíséretében, amely Bernhardt Wolf himnuszát zenésítette meg. Láttuk korábban, milyen festői eszközöket használt Danhauser Beethoven felmagasztalása érdekében, nem hiábavaló megvizsgálni: milyen zenei eszközökkel érte el kantátájában ugyan-  
ezt Liszt.

<sup>28</sup> Graf-Opus 2787 (Wien, Kunsthistorisches Museum). ASSFALG 1995. i. m. 23; BURGER 1986. i. m. 243. kép.

<sup>29</sup> *Allgemeine Theaterzeitung*, 1839. november 30. In: Dezső LEGÁNY: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien, 1822–1886*. Budapest, Corvina, 1984. 64.

<sup>30</sup> WALKER: Liszt and the Beethoven Symphonies. In: *Reflections* 2005. i. m. 13–15.

<sup>31</sup> Liszt a művet Bécsben 1838-tól játszotta. *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 13.

A zenetörténeti irodalomban ismert, hogy Liszt kantátája végén sűrűn idézett Beethoven *B-dúr triójának* (*Erzherzogtrio*, op. 97) lassú tételéből.<sup>32</sup> Abból a tételből, amelyet Liszt bécsi tanára, Czerny, növendékeivel korábban szakrális felfogásban játszatott. Arra nézve, hogy Liszt Beethoven-kantátájában erre a tételre ugyanígy tekintett, meggyőző erejű bizonyíték a kotta *Andante religioso* liszti jelzése, a beethoveni *Andante cantabile ma però con moto* helyett.

A kantátában a művészzsenihez fűződő kortársi viszonyt, a „nép hangját” kórus szólaltatja meg, s teszi a szöveg révén explicitté a zenei eszközökkel implikált, szakrális jellegű *homage*-t. „Szent a zseni ténykedése a földön. Betölti a mennyei létet. A halhatatlanság legbiztosabb záloga. Üdv Beethovennek! Az égben született, Istentől küldött Beethovennek.” Amikor ezen sorok a vers vége felé felhangzanak, akkor – Berlioz megfogalmazása szerint – „az *Erzherzog*-téma [...] az *apoteózis fenségében* tör elő”<sup>33</sup>

Hogyan vonatkoztatható mindez a vizsgált festményre? Felvethető-e rokon műfaji jellegzetességből fakadó párhuzamosság zene és kép között? Amikor a különböző művészeti ágak összehasonlításának, a nagy múltra visszatekintő *paragone* gondolatának a romantika esztétikája nevében történő újjáéledésével kell számolnunk, ez legalábbis egy indokolható feltetelezés lehet.<sup>34</sup>

Ami vitán felül leszögezhető: egyazon funkció, Beethoven kulturális emlékezetének táplálása érdekében létrejött műalkotásokról van szó. Olyanokról, amelyek az elhunyt művészzseni iránti közösségi hódolatot hasonló művészi eszközökkel fejezték ki. Mindkét mű tárgya ugyanis a géniusz kvázi-szakrális *apoteózisa*, amely Beethoven egy-egy művének megdicsőítése révén, Liszt „tevékeny részvételével” valósult meg.

<sup>32</sup> Ryan MINOR: Prophet and Populace in Liszt's Beethoven Cantatas. In: *Franz Liszt and his World*. Eds. Christopher H. GIBBS–Dana GOOLEY. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006. 132; *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. 16–17.

<sup>33</sup> Idézet: MINOR 2006. i. m. 161.

<sup>34</sup> A kérdéstről összefoglalóan lásd Philippe JUNOD: The New Paragone. Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism. In: *Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. Eds. Marsha L. MORTON–Peter L. SCHMUNK. New York–London, Garland Publishing, 2000. 23–46.

Orbán János

## Portrék a könyvek között

Marosvásárhelyen 1802-ben nyílt meg Teleki Sámuel erdélyi udvari kancellár 1799–1802 között épített nyilvános könyvtára, a Teleki Téka. A könyvek becse hosszú ideig tompította az intézmény további gyűjteményei iránti érdeklődést, pedig a terem hangulatát ma is a könyvekkel együtt határozzák meg a polcokon álló szobrok, a mellvédeken függő portrék és a galériákon rejlő ásványok.<sup>1</sup> Mindehhez hajdan numizmatikai és fegyvergyűjtemény társult. Az alábbi rövidített tanulmány a portrégaléria történetéről és jelentőségéről kíván szólni.

### A gyűjtemény összetétele Teleki Sámuel korában

A portrégyűjtemény kezdettől fogva a berendezés szerves részét képezte, egységes jellege azonban a kései utókor tudatában elhalványult, a festmények java része elkallódott – ez a körülmény eredeti összetételének rekonstruálását teszi a kutatás első feladatává. Erre nézve Kelemen Márton könyvtáros 1826. október 15-én keltezett leírása a legmegbízhatóbb forrás. Négy évvel az alapító halála után készült, a kancellár életében kialakult portrégyűjtemény végleges összetételét mutatja tehát be, szerzője pedig a helyszín legjobb ismerője volt. Minden bizonyítással az *Erdélyi levelek* szövegét nagy igyekezettel csiszolgató Kazinczy Ferenc kérésére készült: levelezésének bizonyos utalásai mellett ezt támasztja alá az, hogy a kézirat a költő hagyatékából került elő.<sup>2</sup> Clauser Mihály jó érzékkel ismerte fel Kelemen munkájának kiváló forrásértékét, és tette közzé 1940-ben.<sup>3</sup>

Kelemen Márton leírása a tágas könyvtárcsarnok szűk előterében, „pitvarában” található nyolc portréval indul: itt a fehér zászlót tartó Attila király után Wesselényi Ferenc magyarországi palatinus, Teleki László, Apafi Mihály fejedelem, Lázár János, báró hadadi Wesselényi Ferenc és felesége, Rhédey Zsuzsanna, valamint Wesselényi Kata arcmása sorakozott a falon.<sup>4</sup> Az impozáns, háromhajós könyvtárcsarnok középtengelyében, a galéria északi mellvédjén a kancellár egész alakos portréja függött, a bejárat fölötti déli mellvédről Teleki Mihály nézett farkasszemet a könyvtáralapító unokával. A középhajó nyugati oldalán a pillérekre (tehát ekkor még nem

<sup>1</sup> A szobrokról: KIMPIÁN Annamária: *A Teleki Tékát díszítő szobrok*. In: *Emlékkönyv a Teleki Téka alapításának 200. évfordulójára 1802–2002*. Szerk. DEE NAGY Anikó–SEBESTYÉN SPIELMANN Mihály–VAKARCS Szilárd. Marosvásárhely, Mentor, 302–313. Az ásványokról: DEE NAGY Anikó: *Ásványok a könyvek között*. Teleki Domokos és Teleki Sámuel ásványgyűjteménye a Teleki Tékában. In: *Gondolatok a marosvásárhelyi Teleki Tékából. Tanulmányok, előadások, cikkek*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2007. 34–53.

<sup>2</sup> CLAUSER Mihály: Nagy-Ernei Kelemen Márton leírása a Teleki-tékáról. In: TELEKI Domokos–CLAUSER Mihály–VARJAS Béla: *Gróf Teleki Sámuel-emlékünnepe*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940, 10.

<sup>3</sup> Uo., 9–14.

<sup>4</sup> Wesselényi Ferenc és Rhédey Zsuzsanna Wesselényi Kata szülei voltak. Lázár János (1703–1772) a 18. századi Erdély politikai életének jelentős figurája, irodalomtörténetünk által számon tartott költő.



a galéria mellvédjére) rögzítve,<sup>5</sup> északról dél felé haladva Teleki Sámuel ifjúkori portréja után Festetics György, Széchényi Ferenc és Brukenthal Sámuel, a keleti oldalon pedig, szintén dél felé haladva iktári Bethlen Zsuzsanna, Bethlen Gábor, Hunyadi Mátyás és Savoyai Jenő arcképe volt látható. A galéria nyugati oldalán, a folyosóról nyíló emeleti bejárat fölött a koronaőr Teleki József, a keleti oldalon, a fegyveres szoba galériára vezető ajtaja fölött Batthyány Ignác püspök portréja függött. Végül a galéria alatt, a csarnok északi végében nyíló ablak két oldalán Luther Márton és Melanchton Fülöp képét tartotta számon a könyvtáros.

A könyvtárat Kazinczy Ferenc 1816-ban látogatta meg. Az erdélyi útja benyomásait rögzítő *Erdélyi levelek* kéziratát, benne a Tékára vonatkozó V. levél szövegét 1816–1831 között többször frissítette,<sup>6</sup> a pontos információk beszerzése érdekében hosszas levelezésekbe bocsátkozott.<sup>7</sup> Terjedelmi okokból itt nem áll módunkban teljes egészében kiaknázni az *Erdélyi levelek* szövegváltozatainak információgazdagságát a Teleki Téka vonatkozásában. Ki kell azonban emelnünk, hogy Döbrentei Gábor 1817 novemberében Kazinczy kérésére készített pontos leírást a Téka portréiról. Ez szinte mindenben egybevág Kelemen Márton kilenc évvel későbbi jegyzékével, bizonyítva, hogy a portrék már ekkor a későbbi rend szerint sorakoztak a termekben.<sup>8</sup> Fontos az is, hogy Kazinczy nyilatkozik először a festményekről a műkritikus szemével: teljes kezdésben áradozik az egész alakos Teleki-portré hitelességéről, festőjét is azonosítva Johann Tusch személyében;<sup>9</sup> elismerően vélekedik Wesselényi Ferenc palatinus portréjáról;<sup>10</sup> Teleki József képét összeveti annak Kreutzinger-féle portréjával, a Batthyány-kép mesterét pedig Franz Anton Bergmannban véli felfedezni.<sup>11</sup>

## A portrégaléria kialakulása

Származásukat tekintve az előtér és a könyvtárterem portréanyagában három fő csoport különíthető el. Első a korábban is a kancellár tulajdonában lévő képeké. Sáromberki otthonának leltárában egy Savoyai Jenő- és egy Apafi Mihály-arckép már 1782-ben felbukkan.<sup>12</sup> 1787 után Bethlen Gábor és Teleki Mihály Nagyváradról Sáromberkére küldött portréja is a kastélyban talál-

<sup>5</sup> CLAUSER 1940. i. m. 13.

<sup>6</sup> A megjelent szövegváltozatok a következők: a Kazinczy által 1817 februárjában Telekihez pontosítás végett elküldött kézirat (közli: DEÉ NAGY Anikó: *Teleki Sámuel és a Teleki Téka*. Bukarest, Kriterion, 1976. 189–195), a Tudományos Gyűjteményben megjelent 1817-es (KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi Cancellárius Gróf Teleki Sámuel Excell. Bibliothecája Maros-Vásárhelyt. Tudományos Gyűjtemény*, 7. 1817. 3–8), az Abafi Lajos által közzétett 1824-es (KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek*. Szerk. ABAFI Lajos. Budapest, 1880. 102–111), a Toldy Ferenc által 1839-ben kiadott 1827-es (*Kazinczy Ferencz eredeti munkái*. Második kötet. *Utazások*. A M.T.T. megbízásából összeszedék: BAJZA és SCHEDEL. Buda, 1839. 202–207), valamint a *Felsőmagyarországi Minervában napvilágot látott 1831-es* (KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek* III. *Felső Magyar-Országi Minerva*. 7. 1831. 570–576) változat. Abafi 1880-as kiadása a többi változatra is tekintettel van.

<sup>7</sup> *Kazinczy Ferencz levelezése*. XV. kötet. Szerk. VÁCZY János. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1905. 62, 364, 418, 469, 577.

<sup>8</sup> Eltérés a két leírás között mindössze annyiban mutatkozik, hogy 1817-ben az előtérből még hiányzik Attila, a terem galériáján ellenben ott van Morsinai Erzsébetnek az összes többi leírásból hiányzó portréja. Döbrentei Gábor Kazinczy Ferenchez. Marosvásárhely, 1817. november 29. Közli: VÁCZY 1905. i. m. 364.

<sup>9</sup> Az adat már a legkorábbi szövegváltozatban megjelenik (DEÉ NAGY 1976. i. m. 192), az információt a kancellártól szerezte. Kazinczy Ferenc Wesselényi Miklóshoz. 1816. november 10. In: VÁCZY 1905. i. m. 480.

<sup>10</sup> KAZINCZY 1880. i. m. 104.

<sup>11</sup> KAZINCZY 1831. i. m. 572.

<sup>12</sup> Az Apafi-portré 1782-ben még ott van a kastély veres bástyájában, de a további leltárak már nem említik. *A Sáromberki házakban lévő Mobiliáknak Inventáriuma*. 1782. július 4. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, A Teleki család marosvásárhelyi levéltára, Teleki Sámuel osztály (P 661), 13. cs. 1782. 1–2 (a továbbiakban MNL OL, P 661).

ható (velük együtt érkezett Nagyváradról Sáromberkére a kancellár, felesége, valamint gyermekeik, Domokos és Mária képe).<sup>13</sup> A váradi festmények 1796 augusztusáig jól nyomon követhetően a kastélyban voltak,<sup>14</sup> az 1796 novemberében készített leltár azonban már a marosvásárhelyi házban vette számba őket, hangsúlyozva sáromberki eredetüket.<sup>15</sup> Az 1794-es összeírás-töredék Rhédeyné képeitől világosan elkülönítve Teleki László és Teleki Sámuel portréját, valamint egy *Cyrusnak győzedelme Cresuson* című alkotást tartott számon a marosvásárhelyi házban.<sup>16</sup> Teleki László „megromladozott” képét 1796-ban az alsó vasas boltban találták, Rhédeyné fiatalkori arcképe társaságában; az 1797-es leltárból mindkettő kimaradt (a bolt számbavételével együtt). A kancellárnak és feleségének később a könyvtárban lévő képe bizonyára az itt felbukkanó portrék közül került ki.

A második csoportot a Rhédey Zsigmondné Wesselényi Katától a Teleki Téka későbbi otthonául szolgáló marosvásárhelyi házzal együtt örökölt festmények képezik. Rhédeyné marosvásárhelyi otthonában már a hetvenes évek végén tekintélyes mennyiségű „kép” található, melyek a házzal együtt Teleki Sámuelre és feleségére szálltak. Két 1794-es leltárban tíz darab, kimondottan az özvegy tulajdonából származó portrét vettek számba: Mária Terézia és II. József mellett Wesselényi Ferenc palatinus, Wesselényi Ferenc és felesége, Rhédey Zsuzsanna, Rhédey Zsigmondné és fia, Rhédey Ferenc, Lázár János, valamint a kancellár gyermekei, Domokos és Mária portréját;<sup>17</sup> a továbbiakban Rhédeyné portréi a Sáromberkéről érkezettek társaságában szerepelnek az 1796-os és az 1797-es leltárakban.<sup>18</sup> A fentieket Döbrentei és Kelemen leírásával egybevetve egyértelmű, hogy a Rhédeynétől örökölt képek a könyvtáracsarnok *előterébe* helyezett együttes magvát képezték.

A harmadik, legjelentősebb csoportba a kifejezetten a portrégaléria számára rendelt-szerzett festményeket soroljuk. Teleki 1802-ben, a könyvtár befejezésének közeledtével levélben kérte fel Széchényi Ferencet és Festetics Györgyöt arcmásuk elkészíttetésére, hogy az a könyvtárban „azon jeles személyeknek, kik a’ Haza késő maradéka ditső emlékezetére is érdemesek, sorában függjön”.<sup>19</sup> 1803-ban szerezte meg a gyűjtemény számára az ekkor már halott Brukenthal Sámuel Franz Anton Bergmann által 1776-ban festett portréját.<sup>20</sup> Mátyás király arcképét 1805-ben másoltatta a strassburgi Schöpflin-könyvtárban őrzött eredetiről, Jeremias Jakob Oberlin közben-

<sup>13</sup> Anno 1787. Die 12<sup>a</sup> Febr. Kapitány Bagosy Úrtól Kolosvár felé Sáromberkére küldött bé pecsételt Ferschlagban... MNL OL, P 661, 16. cs. 1787. 80.

<sup>14</sup> Az Apafi-portré kivételével. *Sáromberki Házi Mobiliáknak Specificatioja*. 1787. április–május. MNL OL, P 661, 16. cs. 1787. 2–7. – A *Sáromberki Házi Mobiliák revideáltatván találtattak e’ szerint...* 1791. április. MNL OL, P 661, 18. cs. 1791. 1–7. – *Marosvásárhelyen és Sáromberkén találtatott némely mobiliák Specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 94–97. – *A Nagy Méltóságú Római Szentbirodalmi Groff és Udvari Cancellarius Széki Teleki Sámuel Úr ő Excellentiája Sáromberki Udvarában Inventáltattak Mobiliák Nagy István Számtartó Szám Adása alá...* 1796. augusztus 25. MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 83–102.

<sup>15</sup> 1796<sup>é</sup> Esztendőben November és December Holnapokban... MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 2–10.

<sup>16</sup> *Marosvásárhelyre Sezenből hozott portékák specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 1–2.

<sup>17</sup> ORBÁN János: „Mert Könyvet lehetne arról írni sokat ... tsak a’ míg épített öllý’ fényes Házakat” – Wesselényi Kata marosvásárhelyi házaról. *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiségtárából*. Új folyam, VI–VII. (2011–2012). Előkészületben.

<sup>18</sup> *Marosvásárhelyre Sezenből hozott portékák specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 1–2. – *Marosvásárhelyen és Sáromberkén találtatott némely mobiliák Specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 94–97. – 1796<sup>é</sup> Esztendőben November és December Holnapokban... MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 2–10. – Anno 1797. diebus 8<sup>bris</sup> Néhai Méltóságos Gróf Teleki Sámuelné... halála után a Marosvásárhelyi Háznál inventáltatott... MNL OL, P 661, 22. cs. 1797. 338–344.

<sup>19</sup> GULYÁS Károly: Benkő József, gr. Széchényi Ferencz, gr. Festetics György, Aranka György levelei gr. Teleki Sámuelhez. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 20. 1910. 214–223.

<sup>20</sup> Teleki Sámuel Szász Józsefhez. Bécs, 1803. július 26. Közli: DEÉ NAGY 1976. i. m. 120–121.

járásával (a Tacitus-corvina vásárlásával egyszerre).<sup>21</sup> Saját kutatásaink szerint a 18. században hi-teles Mátyás-portrénak tartott, ún. bécsújhelyi típusú arckép<sup>22</sup> másolatát Strassburgban Gottfried Christian Enslen festő (1757–1818)<sup>23</sup> készítette.<sup>24</sup> Kifejezetten a terem számára festette a bécsi Johann Tusch is a kancellárt a Szent István-rend nagykereszteseinek díszöltözetében megjele-nítő, egész alakos portrét, erre a kitüntetés elnyerése (1808) táján kerülhetett sor.

Felmerül a kérdés, hogy az eltérő eredetű képekből mikor válogatták össze a Döbrentei és Kelemen leírásából körvonalazódó végleges gyűjteményt. A jelek szerint elhúzódó folyamat-ról van szó, mely a könyvtárnyitás után kezdődött és valamikor az 1810-es évek derekán telje-sedett ki. Molnár Ádám asztalos 1808 táján keletkezett munkajegyzékében bukkan fel tételként a kancellár és Teleki József portréjának belső ráma való felszegezése, külső ráma készítése Lu-ther és Melanchton számára, valamint a „Thécabeli képek felrakása” – a terem berendezésének egyik hulláma tehát a jelek szerint ekkoriban zajlott le, bizonyára az egész alakos portré felhe-lyezésével egyszerre.<sup>25</sup> Az 1815 nyarán a Bécsben élő Teleki Sámuel és fia, Ferenc között zajló levélváltás azt sejteti, hogy ez idő tájt a portrékat is érintő, nagyobb arányú átrendezés zajlott a könyvtárban. Ekkor merült fel az egész alakos portré fölé Bécsben készített, aranyozott isten-szem elhelyezésének problémája, majd szeptember 22-én a kancellár fiának a képek elhelyezé-sére vonatkozó javaslatait hagyta helyben.<sup>26</sup> Később, 1816–1817-ben, közvetlenül Kazinczy láto-gatása után függeszthették ki Festetics, Széchényi és Mátyás király portréját; Döbrentei 1817. novemberi beszámolójában a gyűjtemény (a később az előtérben felbukkanó Attila királyt leszámítva) a Kelemen Márton által rögzített végleges állapotában volt.

## „...Erdély Országban, vagy pedig Magyar Országban a' köz haszonra valamit fundáltak”

A portrék egy helyre kerülésében, mint láttuk, nagy szerepet játszott a véletlen: egy részük család-di örökség volt, más részük az elhalálozott Rhédeyné ingóságaival együtt maradt a marosvásár-

<sup>21</sup> F. CSANAK Dóra: Hogyan vásárolta meg Teleki Sámuel a Tacitus-corvinát? In: *Emlékkönyv Jakó Zsigmond születésének nyolc-vanadik évfordulójára*. Szerk. SIPOS Gábor. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1996. 99–106.

<sup>22</sup> SZENTESI Edit: Mátyás király bécsújhelyi típusú arcképeiről. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi ud-varban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 217–219.

<sup>23</sup> Az Oberlin-levelezés mellől a Teleki-levéltár év nélküli iratai közé sodródott, jelentéktelennek tűnő parányi átvételi elismer-vényt „Enslen Maler” szignálta (lásd MNL OL, P 661, 37. cs. 449; tulajdonképpen keltezve van, de a francia forradalmi naptár szerint: XIII. Ventose 22. – 1805. március 13.). Úgy véljük, a festő Gottfried Christian Enslen (1757–1818) azonos, aki test-vérével, Johann Carl Enslen-nel együtt az 1780-as évek elején költözött Strassburgba. Itt 1784-ben ember és állat formájú, festett hőlégballonokat készítettek, melyekkel aztán bejárták Európát. Ezt követően Gottfried visszaköltözött Strassburgba, ahol 1791–1813 között rajztanárként, restaurátorként, portréfestőként működött – ennek alapján azonosítjuk a Mátyás-portré „Enslen Maler”-ével. Lásd *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. X. Hrsg. Ulrich THIEME. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1914. 567–568. – *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. 34. München–Leipzig, K. G. Saur, 2002. 171–172.

<sup>24</sup> A helyzetet és a ma meglévő Mátyás-portré(k) attribúcióját bonyolítja, hogy 1805. április 29-én kelt számlája szerint ez idő tájt Johann Tusch is készített 27 rajnai forintért egy Mátyás-portrémásolatot Telekinek (*Quittung*. Bécs, 1805. április 29. MNL OL, P 661, 27. cs. 1805. 5). Csanak Dóra szerint május 1-jén a Strassburgból érkező másolat még nem volt Teleki kezében, kérdéses tehát, hogy Tusch ezt másolta-e. Vö. CSANAK 1996. i. m. 103.

<sup>25</sup> Molnár Ádám munkáinak specifikációja. Fizetve: 1808 április 12. Marosvásárhelyi Teleki–Bolyai Dokumentációs Könyvtár, Teleki személyi levéltár, 726.

<sup>26</sup> Teleki Sámuel levelei Teleki Ferenchez. Bécs, 1815. június 30. – Bécs, 1815. augusztus 25. – Bécs, 1815. szeptember 22. – Bécs, 1815. november 10. Kolozsvári Állami Levéltár, Teleki család sáromberki levéltára, 895. cs. 15, 18, 19, 20.

helyi házban. Későbbi csoportosításuk és szétválogatásuk azonban már korántsem tűnik esetlegesnek. A könyvtár nagytermében elhelyezett galéria koncepcióját a Széchényi Ferenc- és a Festetics György-portré megrendelésének tudatossága sejteti: a korban mindketten a Telekiéhez hasonló könyvtáralapítási törekvések emblemikus képviselői voltak. Ennek ismeretében nem tekinthető véletlennek a Batthyaneumot megteremtő Batthyány Ignác, valamint a tekintélyes erdélyi könyvgyűjteményeket létrehozó Brukenthal Sámuel és Teleki József portréjának beszerzése sem. Bethlen Gábor, valamint a Bibliotheca Corvinianát alapító Hunyadi Mátyás történelmi távlatban kifejtett könyvgyűjtő tevékenysége révén kerülhetett be a válogatásba: már Buzási Enikő felhívja a figyelmet arra, hogy a *Magyar Athénást* 1766-ban a fiatal Teleki Sámuelnek (is) dedikáló Bod Péter ajánlása szövegében kiemelten méltatta a két uralkodó könyvszeretetét; harminc év múlva, könyvtárkatalógusa első kötetének bevezetőjében maga Teleki hangsúlyozza ugyanezt róluk.<sup>27</sup> Nyilván Savoyai Jenő sem csupán hadvezérként vívta ki az alapító tiszteletét: Teleki naplójából tudjuk, hogy a hercegnek a bécsi császári könyvtárban őrzött gyűjteménye 1759-ben egyik legkorábbi nyugat-európai könyvtárlélménye volt.<sup>28</sup> Bethlen Zsuzsanna 1200 kötetet számláló magyar gyűjteménye (a legnagyobb 18. századi erdélyi női könyvtár) megteremtőjeként is kiérdemelte férje oldalán helyét a galériában.<sup>29</sup> Az ábrázoltak tehát mindannyian tekintélyes könyvgyűjtemények létrehozói – az arcképek együttesen állítanak emléket a könyvek iránti tiszteletnek és a felvilágosodás tudásba vetett hitének, a mögöttes jelentéstartalmat pedig maga a „kiállítótér” hordozza. Az egyetlen ősgalériába kíváncsozó kivétel – Teleki Mihály – a Teleki család felemelkedését megalapozó nagyapa iránti tisztelet révén kapott helyet a társaságban. (Luther és Melanchton galéria alatti portréjának jelenlétét Teleki elkötelezett protestáns volta magyarázza, ez a két kép azonban vizuálisan nem képezte részét a központi csarnok gyűrrájában a pillérekre függesztett együttesnek.)

Hangsúlyoznunk kell, hogy a forrásokban mindennek ellenére nincs egyértelmű utalás arra, hogy Teleki szeme előtt valamiféle „könyvtáralapítók arcképcsarnoka” lebegett volna a gyűjtemény elrendezésekor, de a fentiek ismeretében nehéz bizonyos fokú tudatosság hiányát feltételeznünk. Az idevágó gyér forrásanyag szóhasználata inkább a *közérdek szolgálatát* említi a portrégaléria személyiségeinek közös vonásaként (nyilvános könyvtár jellegéből eredően a Teleki Téka is az alapító közhasznú törekvéseinek testet öltése). Kiemeli ezt Teleki Sámuel Széchényivel és Festeticcsel való levélváltása a portrék megrendelésekor, de így élt ez a kortársak tudatában is: Kelemen Márton megfogalmazásában a teremben olyan emberek képei láthatók, akik „Erdély Országban, vagy pedig Magyar Országban a’ köz haszonra valamit fundáltak” (könyvtárakat – tehennék hozzá);<sup>30</sup> „tudományok pártfogása által megszentelt nevek” – vélekedik róluk Kazinczy.<sup>31</sup>

A programszerű portrégyűjtés már távolról sem ismeretlen jelenség a 18. század utolsó harmadában magyar nyelvterületen sem. A Telekiekkel egyébként rokonságban is álló Ráday Gedeon péceli képtárban a magyar tudósok arcképcsarnokának szánt (*Icones eruditorum Hungarorum*), de a magyar kiválóságok gyűjteményévé terebélyesedő népes együttes Szent Istvántól a 18. századig terjedt, a kortársak pedig érezhetően megkülönböztetett figyelemnek örvendtek ben-

<sup>27</sup> BUZÁSI ENIKŐ: A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben. *Művészettörténeti Értesítő*, 33. 1984. 232.

<sup>28</sup> BIAS ISTVÁN: *Gróf Teleki Sámuel erdélyi kancellár úti naplója 1759–1763*. Marosvásárhely, 1908. 8.

<sup>29</sup> DEE NAGY ANIKÓ: *A könyvtáralapító Teleki Sámuel*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1997. 202–207.

<sup>30</sup> CLAUSER 1940. i. m. 13.

<sup>31</sup> KAZINCZY 1839. i. m. 203.

ne.<sup>32</sup> A Téka esetében azonban nincs szó esztétikai indíttatású, szervezett műgyűjtésről, a kancellárt elsősorban a terem ékesítésének szándéka vezérelte.

Közelebbi-távolabbi párhuzamokban nem szűkölködik a magyar művészettörténet, de a kortárs könyvtárakban a Teleki Téka könyvgyűjtőitől eltérően inkább a tudósportrék jellemzőek. Széchényi Ferenc a Téka megnyitásával egy időben, 1802-ben ajánlotta fel könyvtárát a nemzet számára, könyvei 1803-ban az egykori pesti pálos kolostor könyvtártermében nyertek elhelyezést. Ez év tavaszán készítette el a milánói Pietro Rivettivel a terem mennyezetfestményét, melynek közepére a két angyal által tartott magyar címer, peremére a magyar országrészeket jelképező címerek és a tudományágakra vonatkozó szimbólumok kerültek. Körben, a szekrény sorok felett azonban 30 festett medaillonban *magyar tudósok* arcképcsarnoka kapott volna helyet, többségükben a közelmúlt, a 18. század jeles tudósait jelenítve meg. A portrék ugyan nem készültek el, az ábrázolni szándékozott személyek kilétét azonban az elkészült medaillonok feliratai alapján ismerjük.<sup>33</sup> Széchényi ikonográfiai programja igen jelentős számunkra, mert az egy, a Teleki Sámueléhez mindenben hasonló (azonos indíttatású, azonos közegből eredő) egykorú kezdeményezés képzőművészeti keretét adta volna. Tudósportrék egyébként a 18. századi egyházi könyvtárak termeiben is sűrűn előfordultak: az illető tudományt művelő jeles szerzők portréja került az egyes polcok fölé már a pozsonyi jezsuita kollégium 1628–1635 között épült könyvtárában is,<sup>34</sup> Patachich Ádám kalocsai könyvtárának polcai felett antik és kortárs szerzőket festett meg Maulbertsch,<sup>35</sup> az egri líceum könyvtárának 24 fa reliefbüszttje között az evangélisták és szentek társaságában szintén találunk tudósokat (köztük három magyar személyiséget, Werbőczy, Pázmány és Istvánffy Miklós tűnik fel).<sup>36</sup> A gyulafehérvári Batthyaneum-könyvtár csillagvizsgálójának asztronómusokat megjelenítő ikonográfiai programja is ebbe a vonulatba kapcsolható.<sup>37</sup>

Teleki Sámuel és Széchényi Ferenc „válogatását” eltérő koncepciójuk ellenére összeköti két, újszerűnek tekinthető vonás: hangsúlyosan hazai, magyar jellegük, valamint a jelen és a közelmúlt kiválóságainak együttes megjelenítése. Teleki könyvtárában a távolabbi múltat a szellemi ősökre való utalásként Bethlen Gábor és Mátyás király idézi, de gyűjteményébe zömmel kortárs szellemi rokonait emelte be. Évtizedek múlva, az 1820-as évek végén, már egy új korszakban készült el a pannonhalmi apátság nagy könyvtártermének ikonográfiai programja. A bécsi Josef Klieber a mennyezet két hosszanti oldala mentén medaillonokban Baróti Szabó Dávid, Zrínyi Miklós, Könyves Kálmán, Pázmány Péter, Gvadányi József, Werbőczy István, Hunyadi János, Mátyás király, Vitéz János és Révai Miklós portréját festette meg.<sup>38</sup> Itt is nyilvánvaló az arcképcsarnok nemzeti jellege és a közelmúlt jeles tudósainak beemelése a programba – a felvilágosodás korában körvonalazódó szemléletmód reformkori kiteljesedésének és az egyházi könyvtár miliójéhez való igazodásának vagyunk tehát itt tanúi.

<sup>32</sup> ZSINDELY Endre: A péceli Ráday-kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 253–276; KOÓS Judith: *Ráday Gedeon könyv- és műgyűjteménye a XVIII. században*. Aszód, Petőfi Múzeum, 1994. 49–69, 132–144.

<sup>33</sup> FARBAKY Péter: Pálos könyvtár vagy nemzeti könyvtár? *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. 237–247.

<sup>34</sup> FARBAKY 1991. i. m. 240.

<sup>35</sup> JERNYEI KISS János: Patachich Ádám és a kalocsai érseki rezidencia. In: *Patachich Ádám érsek emléke*. Szerk. LAKATOS Adél. Kalocsa, 2005. 67–70.

<sup>36</sup> VOIT Pál: *Heves megye műemlékei*. II. Budapest, Akadémiai, 1972. 468–469. – JÁVOR Anna: A tridenti zsinat. Johann Luckas Kracker és Joseph Zach freskója az Egri Liceumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 160.

<sup>37</sup> KOVÁCS András: Program és műalkotás a 18. század végi Erdélyben. A gyulafehérvári Batthyaneum csillagvizsgálója. In: *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*. Szerk. ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Maros Megyei Múzeum, 2011. 118–136.

<sup>38</sup> SISA József: A könyvtár és a torony építése. In: *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma ezer éve*. II. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. 148.



Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a nagyteremben elhelyezett portrégyűjtemény több vonatkozásban is jól beilleszthető a magyar könyvtár-ikonográfiai hagyományba: amikor az alapító a tulajdonában lévő, örökölt vagy épp a könyvtár számára szerzett festményekből összeválogatta szellemi rokonainak panteonját, Ráday Gedeonhoz vagy Széchényi Ferenchez hasonlóan *hazai* (erdélyi vagy magyarországi) kiválóságok, ezen belül is elsősorban a *kortársak* megjelenítését tartotta fontosnak. Sajátos vonás, hogy többségük *könyvtár-alapítási törekvései* révén érdemelhette ki helyét a galériában – nehéz ugyanis a tudatosság hiányát feltételeznünk amögött, hogy csaknem mindannyian szoros kapcsolatban álltak a könyves kultúrával, ugyanakkor a társaságban teljes létszámban helyet kaptak a Telekiéhez hasonló kortárs erdélyi és magyarországi könyvtár-alapítási törekvések emblematikus képviselői (Batthyány, Brukenthal, Széchényi, Festetics). A csarnokot a kancellár impozáns egész alakos portréja uralta, a közművelődés előmozdítása érdekében anyagi erőforrásai maximális mozgósítására hajlandó, felvilágosult főúr kulcsszerepét hangsúlyozva az alapítás folyamatában.

Az impozáns csarnok szűk előterében elhelyezett nyolc portré összeválogatásában kevésbé érvényesült tervszerűség – szinte kizárólag a marosvásárhelyi házzal együtt Wesselényi Katától örökölt, az ő otthonában kialakult gyűjtemény darabjai kerültek ide. Itt az ősgaléria elemei és Teleki fiatalkorának kedves személyei (Attila később idekerült képe, Wesselényi Ferenc



1. kép. A Teleki Téka az 1940-es évek első felében

nádor mellett Wesselényi Kata és szülei portréja, Teleki László) jól megfértek a közelebbi és távolabbi erdélyi múlt kiválóságaival (Apafi Mihály fejedelem, gróf Lázár János erdélyi politikus és költő). Wesselényi Ferenc nádor 1655-ben<sup>39</sup> készült arcképe, amint láttuk, Kazinczy tetszését is elnyerte, Wiedemann közismert metszetével ellentétben ezt tartotta hiteles portrénak.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> A mára eltűnt festmény 1655-ös datálása Orbán Balázs kijelentésére alapozható. ORBÁN Balázs: *A Székelyföld leírása*. IV. Pest, Ráth Mór kiadása, 1870. 143.

<sup>40</sup> KAZINCZY 1880. i. m. 104.

Kazinczy fejében egyébként megfordult a gyűjtemény erdélyi kiválóságok arcképcsarnokává való fejlesztésének lehetősége is.<sup>41</sup>

### A gyűjtemény utóélete

A nagyterem arcképcsarnokának egységes jellege az intézményt kezelő utódokban, úgy tűnik, nem nagyon tudatosult. A 19. század derekára a terem családi portrékkal zsúfolták tele (6. kép).<sup>42</sup> Rövidesen elkezdődött a festmények



3. kép. Gottfried Christian Enslen (?): Mátyás király

szétszóródása is: a II. világháború előtti években Biró József kiváló minőségű Széchényi Ferenc-portrét látott a sáromberki kastélyban, ugyanitt készült fényképfelvételen azonosítható egy, a századelőn még a Tékában lévő Bethlen Zsuzsanna-arckép,<sup>43</sup> nagy valószínűséggel mindkettő a portrégaléria darabjai közül való.



2. kép. Johann Tusch: Teleki Sámuel



4. kép. Franz Anton Bergmann: Brukenthal Sámuel

<sup>41</sup> KAZINCZY 1839. i. m. 204.

<sup>42</sup> Az állapotok már Orbán Balázs ottjártakor hasonlóak voltak. ORBÁN 1870. i. m. 143.

<sup>43</sup> BIRÓ József: *Erdélyi kastélyok*. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet, é. n. [1943] 97–98.

Az 1940–1944 között készült számos fényképfelvétel tanúsága szerint az utólag odakerült családi portrékat ekkorra eltávolították a Téka galériájának északi mellvédjéről, ebben az intézmény életében bekövetkezett jogi státusváltásnak is szerepe lehetett. Helyüket Mária Terézia és II. József vette át (1. kép). A gyűjtemény szétzilálása a II. világháború után folytatódott: 1961-ben a tartományi néptanács rendelete nyomán tíz festmény került



5. kép. Teleki József



6. kép. A Teleki Téka a 20. század elején.  
Haranghy György felvétele

a Teleki Téka műtárgyai közül a helyi Művészeti Múzeum állományába, java részük azonosítatlan – több közülük könnyen lehetett a portrégaléria része, a név szerint azonosított Attila biztosan.<sup>44</sup> Napjainkban mindenesetre egyetlen olyan kép sincs a múzeum raktárában, mely a hajdani gyűjtemény valamely darabjával lenne azonosítható.<sup>45</sup> A 21. század elején a Teleki Téka a hajdani portrégyűjtemény nyolc darabját őrzi: Teleki Sámuel Johann Tusch-féle egész alakos (2. kép),<sup>46</sup> továbbá Johann Michael Millitz által 1766-ban festett fiatakkori portréját,<sup>47</sup> valamint Teleki Mihály, Bethlen Gábor, Mátyás király (3. kép), Brukenthal Sámuel (4. kép),<sup>48</sup> Teleki József (5. kép) és Batthyány Ignác arcását.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Átvételi jegyzőkönyv. 1961. december 20. A Teleki–Bolyai Dokumentációs Könyvtár Levéltára, 206/1961.

<sup>45</sup> Ott van viszont Mária Terézia és II. József 1940 után a könyvtárcastrnok északi falán látható portréja. Ezek bizonyára Teleki Sámuel lakosztályából származnak.

<sup>46</sup> Az itt közölt portré-reprodukciókat Feketics Erikának és Kiss Lórándnak köszönöm.

<sup>47</sup> A vászon hátlapján, a jobb felső sarokban lévő felirat felső sorát a ráma eltakarja: „[...] S. C. M. Camerarius / Ao. Aet. 26” Középen: „M. Millitz pinxit 1766 / in Wien.”

<sup>48</sup> A szignó a vászon hátlapján olvasható: „Frantz Anton Bergm[ann] / Cibinio pinxit / 1776.”

<sup>49</sup> A nagyteremben őrzik még a Mátyás-portré ismeretlen körülmények között keletkezett másolatát, valamint egy idősebb főúr azonosítatlan portréját a 18. század utolsó harmadából.

Tátrai Júlia

## Gróf Festetics Andor szelestei festménygyűjteményéről

„Különlegesen jelentős árverés a Brakke Grond-nál<sup>1</sup> Festetics Andor gróf régi festményeiből, január 22-én kedden és 23-án szerdán” – ekként harangozta be az amszterdami *Het Nieuws van de Dag* című újság a közelgő eseményt néhány nappal korábban, 1884. január 18-án.<sup>2</sup>

A család dégi ágából<sup>3</sup> származó Festetics Andor (Pest, 1843. január 17. – Böhönye, 1930. augusztus 16.), gróf Festetics Ágoston és gróf Almásy Adél harmadik gyermeke<sup>4</sup> jogi tanulmányai után Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye aljegyzője volt, majd gróf Pejacevich Lenkével kötött házassága után Vas vármegyei birtokán telepedett le. Mint nagybirtokos tevékenyen vett részt a megye politikai és gazdasági életében. 1892–1896 között a Szabadelvű Párt programjával Felső-országgyűlési képviselője lett, közben 1894. július 16. és 1895. november 2. között Wekerle Sándor, majd Bánffy Dezső kormányában volt földművelésügyi miniszter.<sup>5</sup> Miniszteri kinevezésekor a *Vasárnapi Újság* címlapján hosszú cikket tett közzé róla, amelyben a következőket olvashatjuk:

„Az országházban eleintén idegenkedtek tőle némelyek, mivel föllépése kissé feszes és zárkózott; de midőn közelebből kiismerték, [kiderült,] hogy gr. Festetich Andor nem nagyúri előítéletekben felnőtt arisztokrata, hanem igazi szabadelvű gondolkozáshoz szokott s fennkölt lelkű férfiú, kit törekvéseiben és tetteiben magasabb rendű eszmék és hazaszeretet vezetnek, ki nem születése és rangja révén, hanem a közügyek iránti igaz érdeklődésből kíván magának tért a politikai pályán.”<sup>6</sup>

Négy évvel később viszont – többedmagával – a következő kritikában részesült:

„...S lőn, hogy a földművelési tárcza parlamentarizmusunk eleje óta olyan volt, mint egy háztartásban a vendégagy: ha valami előkelő idegen akad, hát legyen hova fektetni. Egész sora a mágnásoknak nyújtózott benne: báró Kemény Gábor, gróf Szapáry Gyula, gróf Bethlen András, gróf Festetich Andor. Pepecseltek is eggyel-mással, vizekkel, tenyészállatokkal, szerb-

<sup>1</sup> A 19. század végén a párizsi Drouot-hoz hasonló árverezőhely. Köszönöm Eva Jansen (Universiteit Utrecht, Research MA hallgató) kutatásaimhoz nyújtott segítségét. A Festetics családnévnek többféle írásmódja is használatos volt. Az idézetekben és címekben szereplő neveket az ott használt formájukban közöljük, ezeken kívül a tanulmányban Festetics Andor nevét mindenütt a -ts végződésű írásmóddal szerepeltetjük.

<sup>2</sup> *Het Nieuws van de Dag*, van Vrijdag 18 januari 1884, No. 4268, 2e blad.

<sup>3</sup> A dégi Festetitsék, bár rangjukat és vagyonukat tekintve nem maradtak el a család keszthelyi ágának tagjaitól, a kutatás szempontjából kevésbé álltak a figyelem középpontjában. Ehhez nyilván hozzájárult, hogy a művészettörténeti szempontból alaposan feldolgozott keszthelyi levéltárral szemben a dégi elpusztult a második világháborúban. Lásd Sisa József: *A dégi Festetits-kastély*. Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága, 2005. 8–9.

<sup>4</sup> Festetics Ágoston három gyermekének, Karolinak, Pálnak és Andornak a képmását Barabás Miklós örökítette meg egy 1849-ben készült akvarelljén (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1903-67).

<sup>5</sup> Festetics Andor biográfiájához: *Országgyűlési Almanach – Főrendiház*, 1887. 53–54; *Vasvármegye*. Budapest, Apollo Irodalmi és Nyomdai Rt., 1898. Szerk. BOROVSKY Samu–SZIKLAY János. 18, 248, 590; *Pallas Nagy Lexikona*. XVII. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1900. 504.

<sup>6</sup> *Vasárnapi Újság*, 41. 29., 1894. július 22., a címlapon: Festetich Andor, az új földművelésügyi miniszter.



tövis-irtással, műborral, filloxerával. Maradt utánuk víz, filloxera, szerbtövis, műbor és egy csomó rossz törvény.”<sup>7</sup>

Viszont a Festetits Andor nevéhez kötődő, az alsószelestei kastély körül kialakított arborétum jelentőségét soha nem vitatta senki. A gróf a Vas megyei Alsószelesten fekvő uradalmat a rajta lévő, angol neogótikus elemekkel díszített, romantikus stílusú kastéllyal együtt 1871-ben vásárolta meg. A kastélyt, amely az ún. cottage-ok, angol vidéki nyaralók mintáját követő nyugat-magyarországi emlékcsoport egyik jellegzetes épülete, a Szentgyörgyi Horváth család építtette



1. kép. Az alsószelestei kastély

a 19. század közepén. A változatos belső tereket kívülről sima falak zárták le, az épülettömböt tornyok és háromszögű oromzatok tagolták. Festetits gróf a hatalmas méretű kertbe az 1873-as Bécsi Világkiállításról különféle növényeket, Vasvörösvárról pedig fenyőket hozatott. Összességében több mint ötszázféle növénykülönlegességet gyűjtött össze Alsószelesten (1. kép).<sup>8</sup>

A Festetitsék műkincseinek és családi képtárának egy részét a kastélyban helyezték el, amihez valószínűleg sok helyre volt szükség, ezért a gróf a 19. század végén az épület nagyszabású átépítésébe kezdett. A kastély korábban földszintes szárnyára emeletet húzott, külső és belső átalakításokra egyaránt sor került. Kérdés, hogy a korábbi tulajdonos mennyi műtárgyat hagyott a kastélyban annak eladásakor, mivel egy 1865-ös leltár tanúsága szerint ekkor összesen 95 aranykeretes kép és tükör függött a szalonokban és a szobákban.<sup>9</sup>

Az építkezés költségei azonban meghaladták a gróf anyagi

lehetőségeit, akinek vállalatai is pénzügyi zavarba kerültek 1896 táján. Ezért 1901-ben csődöt kért maga ellen, és 1906-ban engedélyt kapott arra, hogy a hitbizományhoz tartozó szelestei uradalmat eladja, s annak árából adósságait rendezze. Így került a kastély és a hozzá tartozó birtok 1910-ben báró Baich Mihály tulajdonába, aki 1913-ban költözött ide, és folytatta a kerttervezést és -építést. Így igazi arborétum született, amely vásár- és ünnepnapokon mindenki előtt nyitva állt.<sup>10</sup> Ennek az idilli állapotnak a második világháborúval vége szakadt: „a kastélyban sok műkincs volt; a háború alatt és utána mindenki lopta, és annyit lopott, amennyihez hoz-

<sup>7</sup> *Országos Hírlap*. II. 40. 1898. február 9., 1.

<sup>8</sup> HORVÁTH Hilda: *Régvolt magyar kastélyok*. Budapest, Gemini Budapest, 1998. 139. No. 85.

<sup>9</sup> VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 5. Vas megye kastélyai és kúriái*. Budapest, Fo-Rom Invest Kft. 2004. 243–244.

<sup>10</sup> HORVÁTH 1998. i. m. 139. No. 85; VIRÁG 2004. i. m. 243–246.



záférhetett.”<sup>11</sup> Az 1950-es években a kastély nagy része leégett, és teljes mértékben csak az 1990-es években újjátották fel. 2000-ben kastélyszállónak rendezték be, azóta is ekként funkcionál.

Sajnálatos módon nemcsak a szelestei kastély épülete és eredeti berendezése, de a Festetits család dégi ágának leltárai is elpusztultak a háborúban.<sup>12</sup> Szerencsére rendelkezésünkre áll azonban a Festetits Andor gyűjteményéből 1884-ben Amszterdamban rendezett árverés katalógusa, amelyben a régi mesterek festményeiből 173 darab, valamint három, akkor modernnek nevezett, azaz 19. századi kép került kalapács alá.<sup>13</sup> S hogy miért éppen Amszterdamban tartották az árverést, annak az lehet a magyarázata, hogy a művek legnagyobb része a 17. századi holland és flamand iskolához sorolható. A katalógus francia nyelvű, tartalmazza a festmények rövid leírását, a képek méretét – a hordozó anyagát már nem –, esetenként a jelzet és a provenienciát. Néhány képről reprodukció is készült, sajnos a katalógus számomra hozzáférhető (digitalizált) példányában ezek minősége rendkívül rossz, a művek azonosítását kevésbé segíti.<sup>14</sup>

Az aukciót beharangozó újsághirdetés címével – *Különlegesen jelentős árverés a Brakke Grondnál Festetics Andor gróf régi festményeiből* – ellentétben, a *Nieuwe Rotterdamse Courant* című lap korabeli kritikájában többek közt a következőket olvashatjuk:

„Ez a gyűjtemény [...] kifogyhatatlannak tűnik. Mindig új, »különleges« darabok kerülnek elő belőle, és a »leghíresebbeket« különböző helyeken lehet megtekinteni. Többek közt a karlsbadi fürdőhely látogatói is részesülhettek ebben az örömben. Mármint egy valódi műkedvelő és műértő ösztönösen tart attól, amit fürdővendégeknek ajánlottak megvételre. [...]»

A »kabinet« ezután Hollandiába jött. Miután a hozzáértők először megtekintették, nem maradtak kétségeik. Már korábban említettük, hogy számos festmény gyanús és kikozmetikázott, néhány közülük egyenesen vadonatúj volt. [...] Más művek viszont, amelyek régi mivolta nem cáfolható, oly mértékben voltak átfestetve, hogy ezért lehetett őket újnak tekinteni. [...] Minden darabon észrevehetőek voltak azok a foltok, amelyeknek a régi festéktől való színbeli eltérése elárulja, hogy néhány többé vagy kevésbé jártas kéz dolgozott rajta, hogy helyreállítsa azt, ami [...] vagy az elhanyagoltság révén, vagy a mindig szivaccsal és törlőronggyal felfegyverkezett holland háziasszonyok keménykezü bánásmódja miatt az évszázadok folyamán a festék lekopásához vezetett.”<sup>15</sup>

A gyűjtemény, és ezzel együtt az árverés anyagának feldolgozása még folyamatban van. Szerencsére azonban már kutatásaink eddigi eredményei is azt bizonyítják, hogy Festetits Andor kollekcióját – a fenti kritika ellenére – valóban gazdagították jelentős alkotások is. Egyes esetekben természetesen a katalógusban feltüntetett attribúció, illetve témameghatározás nem tekinthető helytállónak.

Az 1884-es árverési katalógus egyes képeinek leírásait összevetve a szakirodalomban és különböző adatbázisokban szereplő említésekkel – a tanulmány terjedelmi megszorításai miatt – most csak felsorolásszerűen közöljük a gyűjtemény biztosan azonosítható darabjainak, illetve a valószínűsíthetően e kollekcióból származó műveknek a listáját, azok jelenleg ismert provenienciájával.

<sup>11</sup> Czegléd Gyula (1910–2003) Vas megyei néptanító és huszártiszt visszaemlékezéseiből: <http://gyula.czegledy.hu/>, letöltés ideje 2013. szeptember 9.

<sup>12</sup> Sisa 2005. i. m. 9, 15.

<sup>13</sup> Catalogue du Cabinet de Tableaux Anciens, des écoles hollandaise, flamande etc. du Comte Andor de Festetics, Chateau Szeleste, dont la vente aura lieu les 22 et 23 Janvier 1884, dans l'Hotel „De Brakke Grond”, à Amsterdam, à 11 heures du matin sous la direction de M.M. C. F. ROOS & Co.

<sup>14</sup> A katalógusnak ezt a digitalizált példányát a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie könyvtára őrzi.

<sup>15</sup> A kritika a *Nieuwe Rotterdamse Courant* *Letteren en Kunst* (Irodalom és művészet) rovatában jelent meg, az RKD könyvtárban hozzáférhető digitalizált példányon szerzőnév és dátum nélkül (a szerző fordítása).

## A gyűjtemény biztosan azonosítható darabjai



2. kép

**Jan Steen** (1626–1679): *A tizenkét éves Jézus a templomban*, 1660 körül (2. kép)

olaj, vászon, 83,5×101 cm

jelezve balra lent IS monogrammal

**Basel, Kunstmuseum**, ltsz. 906

Prov.:

Gróf du Barry gyűjt., 1774

M. le Bieuf gyűjt., 1782

Maria Stategaart gyűjt. aukciója, Alkmaar 1802. júl. 27., nr. 1. (vevő: Gruyter)

Ismeretlen aukció, 1803

Maridon (vagy Marialva) márkí gyűjt., 1823

Smith gyűjt., London

J. Fischer gyűjt., London 1833

J. Fischer gyűjt. aukciója, London 1858

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 119

Festetits Wilmar [sic] grófnő gyűjt., Budapest<sup>16</sup>

Theodor Höch gyűjt. aukciója, München, 1892. szept. 19., nr. 198

Hans von der Mühll gyűjt., Basel

Hans von der Mühll hagyatéka a bázeli múzeumra 1914-ben<sup>17</sup>



3. kép

**Aelbert Cuyp** (1620–1691): *Dávid és Abigél találkozása* (3. kép)

olaj, vászon, 154×207,5 cm

szignálva jobbra lent: A. Cuyp

**Basel, Kunstmuseum**, ltsz. 904

Prov.:

Lord Northwick gyűjt. árverése, London, Thirlestaine House, Cheltenham, 1859. júl. 26., nr. 1597 (vevő: C. S. Butler, vételár 168 £)

F. Kleinberger műkereskedőnél, Párizs

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 25.

Festetits Wilmar [sic] gyűjt., Budapest (vevő: Th. Höch)

Theodor Höch gyűjt. aukciója, München, 1892. szept. 19., nr. 50

Hans von der Mühll gyűjt., Basel

Hans von der Mühll hagyatéka a bázeli múzeumra 1914-ben<sup>18</sup>

<sup>16</sup> A szakirodalom szerint Jan Steen és Albert Cuyp képe is egy bizonyos Festetics Wilmar / Vilma – akit egyelőre nem sikerült egyértelműen azonosítani – budapesti gyűjteményéből került Münchenbe, majd Bázelyba. Talán a másik ághoz tartozó Festetics Pál első feleségéről, Mária Vilma Friebeisz de Rajkiról lehet szó (1852–1931).

<sup>17</sup> Baruch D. KIRSCHBAUM: *The Religious and Historical Painting of Jan Steen*. Oxford, Phaidon, 1977. 129–130. No. 44; Karel BRAUN: *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*. Rotterdam, Lekturama B.V., 1980. 102, No. 120. Egyik könyv sem említi a képet Festetics Andor gyűjteményében, illetve árverésén, és az első két legkorábbi, 18. századi gyűjteményt is csak a Festetics-katalógus tünteti fel provenienciaként.

<sup>18</sup> Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*. 2. Paris–Esslingen, Paul Neff, 1908. 9. No. 1.

**Jacob Gillig** (1636–1701): *Halcsendélet*, 1678

(4. kép)

olaj, fa, 47×67,5 cm

felirat a hátoldalon balra lent: J Gillig f 1678

**Utrecht, Centraalmuseum** ltsz. 7163

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 53

J. Ruston gyűjt., Lincoln 1884–1898

J. Ruston hagyatékának árverése, Christie's, Manson & Woods, London, 1898. máj. 21. és 23., nr. 196

G. C. Waud gyűjt., Pool in Wharfedale (?–1933)

(Többek közt) G. C. Waud hagyatékának árverése, Sotheby's & Co., London, 1933. máj. 17., nr. 71

C. H. Schwagermann műkereskedés, Schiedam 1933–1934 (letétben az utrechti Centraal Museumban)

Az utrechti Centraal Museum vétele C. H. Schwagermantól a Vereniging Rembrandt támogatásával, 1934<sup>19</sup>



4. kép

**Cornelis Saftleven** (1607–1681): *Híradás a pásztoroknak*, 1630

(5. kép)

olaj, fa, 75×108 cm

jelezve: G. Terburg

**Amsterdam, Rijksmuseum**, ltsz. SK-A-801

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 116

(itt Hermanus Saftleven: *Tájkép* címen)

Az amszterdami Rijksmuseum vétele az 1884-es Festetits-árverésen (vétélár: 718.75 f).<sup>20</sup>



5. kép

**Ifj. David Teniers** (1610–1690) – **Wouter Gysaerts** (1649–1674 után):

*Virágfüzér Hieronymus van Weert portrébüsztyjével*, 1676 (6. kép)

olaj, vászon, 116×80 cm

jelezve: F. G. Gysaerts Min.F. (és) DT

**Rijksmuseum, Amsterdam**, ltsz. SK-A-800

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 58

Az amszterdami Rijksmuseum vétele a Festetits-árverésen 1884-ben.<sup>21</sup>



6. kép

<sup>19</sup> Lisbeth M. HELMUS: *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. Schilderkunst tot 1850*. Utrecht, Centraal Museum Utrecht, 1999. II. 883. No. 222.

<sup>20</sup> *Catalogus van het Rijks-Museum van schilderijen* door Abr. Bredius. Amsterdam, Tj. van Holkema, 1886. 70. No. 316c – itt a kép a következő címen szerepel: *Imádkozó pásztorok a kitörni készülő viharban*. A mű a gyűjteményi katalógus 1903-as kiadásába már *Híradás a pásztoroknak* címen került be. Mivel a kép leírása a Festetits-katalógusban részben eltér a ma látható ábrázolástól, elképzelhető, hogy az árverés idején átfestések voltak a felületen, ami miatt a valódi téma sem volt meghatározható. Az 1903-as katalógus feltünteti a vétel napját, és a későbbi kiadásokban az is szerepel, hogy a Festetits-árverésen vásárolta a múzeum a képet.

<sup>21</sup> A festménysorozatról, amelyhez ez a kép is tartozik, legutóbb: TÁTRAI Júlia: *The Beatified Martyrs of Gorkum. A Series of Paintings by David Teniers the Younger and Wouter Gysaerts*. In: *Geest en Gratie. Essays presented to Ildikó Ember on her Seventieth Birthday*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 26–33.



7. kép

**Jan Ekels II (1759–1793): Pipázó fiatalember enteriőrben (7. kép)**

olaj, vászon, 47×41,5 cm

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 83

(itt Gabriel Metsuként)

Adolphe Schloss gyűjt. árverése, Paris, Galerie Charpentier, 1949. máj.

25., nr. 40, Michiel van Musscherként (vevő Nijstad, vételár: 150.000 F)

S. Nijstad műkereskedés, Hága 1950

Dorotheum, Bécs, 2003. okt. 1., nr. 179 (Jan Ekels II-ként)<sup>22</sup>



8. kép

**Ismeretlen festő, 17. század: A kintornás (8. kép)**

olaj, fa, 46×64 cm

monogrammal jelzett

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 53

(itt Adriaen Brouwerként)

Árverezve Luzernben (vsz. Galerie Fischer), 1926. jún. 27.<sup>23</sup>



9. kép

**Másolat Pieter de Hooch (1629–1684 k.) után: Kártyázók a kandallónál, ölelkező párral és egy szolgálóval (9. kép)**

jelezve balra lent: Hoogh

olaj, vászon, 65×77 cm

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 69

J. Ruston gyűjt., Lincoln 1884–1898

J. Ruston hagyatékának árverése, Christie's, Manson & Woods, London, 1898. máj. 21. és 23., nr. 75<sup>24</sup>

\* Reprodukálva a festmény előképéül szolgáló, a párizsi Louvre-ban őrzött Pieter de Hooch-kép

<sup>22</sup> A Hoofstede de Groot archívumban Musscher (Attribué à Michiel van). Jelzi, hogy Jan Ekels de Jonge nevét is felvetette már valaki. Feltünteti azt is, hogy a kép szerepelt a Festetits-árverésen. Vö. még: RKD adatbázis, kunstwerknnummer 57859.

<sup>23</sup> Hoofstede de Groot (RKD adatbázis, HdG archívum), Bodéra hivatkozik, aki látta eredetiben a képet, és elfogadta Brouwer saját kezű művének. Vö. Wilhelm von BODE: *Adriaen Brouwer*. Berlin, Euphorion, 1924. 27–28, Abb. 7. Gerard KNUITTEL: *Adriaen Brouwer. The Master and His Work*. Den Haag, L. J. C. Boucher, 1962. 34–35. Knuttel a Brouwer-attribúciót teljesen abszurdnak minősíti, és felhívja a figyelmet arra, hogy a kompozíciónak legalább három változata ismert.

<sup>24</sup> Peter C. SUTTON: *Pieter de Hooch. Complete Edition*. Oxford, Phaidon, 1980. 93–94 szerint az eredeti, a párizsi Louvre-ban őrzött Hooch-képnek (67×77 cm, ltsz. 1373) négy másolata ismert, ezek egyike az egykori Festetits-gyűjteménybeli darab.



**Gillis Neyts** (1623–1678): *Tájkép kastéllyal (az ammersoyen-i kastély?)* (10. kép)

olaj, vászon, 110×174,5 cm

**Budapest, Szépművészeti Múzeum**, ltsz. 3938

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1910)

Vétel Festetits Andortól, Alsószeleste, 1910

Ez a kép nem szerepelt az 1884-es árverésen.

A kép hátoldalán felirat: Van Goyen (Nro. 128.) Collection Cardinal Fesch Malmaison.<sup>25</sup>



10. kép

### A feltehetően a Festetits-gyűjteményből származó képek

**Gabriel Metsu** (Leiden 1629–1667): *A fegyverkovács* (11. kép)

olaj, vászon, 100×85 cm

jelezve jobbra lent: G. Metsu

**Amsterdam, Rijksmuseum**, ltsz. SK-A-2156

Prov.:

Marie Thérèse Witteboel gyűjt. árverése, 1803. aug. 23–24., nr. 124

Marie Thérèse Witteboel gyűjt. árverése, 1804. jún. 19–20. (vevő Gasparoli, vételár: 32 F)

J. R. Boelen és mások gyűjt. árverés, Amszterdam, 1856. nov. 5., nr. 70 (vevő: De Vries, vételár 199 f)

Étienne-Edmond Martin de Beurnonville báró gyűjt. árverése, Párizs, 1881. máj. 9–16., nr. 367 (vételár: 2800 F)

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 82

Karl von Hollitscher, Berlin, 1890

F. Kleinberger műkereskedés, Párizs, ahonnan az amszterdami Rijksmuseum a *Vereniging Rembrandt* támogatásával vásárolta meg 1904-ben<sup>26</sup>



11. kép

<sup>25</sup> Festetits Andor ezt a képet ugyanabban az évben adta el a múzeumnak, amikor szelestei kastélyát is értékesítette. Vö. Andor PIGLER: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, Akadémiai, 1967. 483–484. Eddig nem sikerült a Fesch-gyűjteményben nyomára bukkani a képnek – Van Goyenként sem.

<sup>26</sup> A provenienciá forrása: Adriaan E. WAIBOER: *Gabriel Metsu. Life and Work. A Catalogue Raisonné*. New Haven–London, Yale University Press, 2012. 170. No. A-13, itt nem szerepel a Festetits-gyűjtemény, de a hiányzó időintervallumba beleférne, és például a Gonzales Coques-kép kapcsán is úgy tűnik, hogy Festetits Andor kapcsolatban állt De Beurnonville báróval.





12. kép

**Gonzales Coques** (1614/18–1684): *Jacques van Eyck (?) és családja*<sup>27</sup> (12. kép)

olaj, fa, 63×87,5 cm

jelezve az orgonán: GONZALES COCKS

Elpusztult a romániai forradalom alatt, 1989<sup>28</sup>

A feltételezett prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 23

Étienne-Edmond Martin de Beurnonville báró gyűjt., Párizs, 1886

Edward Habich gyűjt. árverés, Kassel, 1892

Ioan Movilă gyűjt.;

Elena és Ioan Movilă adománya a bukaresti Pinacoteca Municipiului, 1937

a kép átvétele a Muzeul de arta al Republicii Socialiste Româniába, 1951

Muzeul National de Arta al Romaniei, ltsz. 9.779/1.812, 1989-ig<sup>29</sup>



13. kép

**Caspar Netschernek** (1639–1684) **tulajdonítva:** *Vertumnus és Pomona* (13. kép)

olaj, vászon, 56×46 cm

jelezve balra lent: C. Netscher

**Strasbourg, Musée des Beaux-Arts**, ltsz. 470

A feltételezett prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 90 (mint Caspar Netscher: *Mitológiai jelenet*)

Galerie Caspar, Berlin

A strasbourg-i múzeum vétele 1902-ben a Galerie Caspartól<sup>30</sup>

<sup>27</sup> A kompozíciónak hét vagy nyolc példánya ismert, melynek első, autentikus verziója: Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 573, olaj, tölgyfa, 65×89,5 cm, amely az Esterházy-gyűjteményből (1871) származik.

<sup>28</sup> Dana Crisan e-mailje 2012 novemberében, amelyben tudatja, hogy a festmény elpusztult a forradalom alatt.

<sup>29</sup> A proveniencia forrásai: Carmen RĂCHÎȚEANU: *Muzeul de arta al Republicii Socialiste Romania. Catalogul Galeriei de Arta Universala III. Pictura Țărilor de Jos*. București, 1975. No. 257; Marion LISKEN-PRUSS: *Studien zum Oeuvre des Gonzales Coques (1614/18–1684)*. Diss. Bonn, 2002. 224–230. 360. No. 18b; Rudi EKKART: *Old Masters Gallery Catalogues. Szépművészeti Múzeum. 1. Dutch and Flemish Portraits 1600–1800*. Leiden, Primavera Press, 2011. No. 7, n. 2.

<sup>30</sup> A Festetits-katalógus leírása megfelel a képen látható kompozíciónak, a méretek is egyezők. A proveniencia forrásai: *Musée des Beaux-arts de la Ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes*. Strasbourg, Édition des Musées de la Ville 2, Place du Château, 1938, 116, No. 185 – Netscher-attribúcióval; a Joconde adatbázisában Netschernek attribúálva; egyik helyen sem említik, hogy a mű egykor a Festetits-gyűjteményben lett volna. Marjorie E. WIESEMANN monográfiájában (*Caspar Netscher and the late Seventeenth-century Dutch Painting*. Doornspijk, Davaco Publisher, 2002) egyáltalán nem szerepel a kép.

# Kelényi György művei (1967–2013)

## 1967

*Szín- és fényproblémák a XIX. század első felének angol festészetében.*

Szakdolgozat. Kézirat. ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék. Budapest, 1967.

## 1969

*Turner.* Budapest, Corvina, 1969. 32 p., ill. (A művészet kiskönyvtára, 38.)

## 1970

Franz Anton Hillebrandt tervei a nagyváradai püspöki palotához.

*Műemlékvédelem*, 14. 1970. 43–45.

## 1972

Párizsi tanácskozás a műemlékek, műemléki együttesek és műemléki környezet védelmére kialakítandó nemzetközi szervezet létesítéséről.

*Műemlékvédelem*, 16. 1972. 185–187.

## 1973

*Franz Anton Hillebrandt.* Doktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK Művészettörténet Tanszék. Budapest, 1973. 245 p., 13 t. (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 276)

A gödöllői Grassalkovich-kastély intérieur-tervei.  
*Építés – Építészettudomány*, 5. 1973. 461–467.

Archigram (London, 1972) [Könyvismertetés.]  
*Műemlékvédelem*, 17. 1973. 256. (hátsó belső borító)

*Constable.* Budapest, Corvina, 1973. 25 p., ill. (A művészet kiskönyvtára, 83.)

## 1974

*Kastélyok, kúriák, villák.* Budapest, Corvina, 1974. 131 p., ill. (Építészeti hagyományok)

## 1976

*Franz Anton Hillebrandt (1719–1797).* Budapest, Akadémiai, 1976. 114 p., ill. (Művészettörténeti füzetek, 10.)

Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerkesztette GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. [Könyvismertetés]

*Művészet*, 17/11. 1976. 44–45.

## 1977

Rolle und Bedeutung des Amtlichen Bauwesens Ungarns in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In: *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du troisième Colloque de Mátrafüred 28 septembre – 2 octobre 1975.* Éd. Béla KÖPECZI–Eduard BENE–Ilona KOVÁCS–Albert SOBOUL. Budapest, Akadémiai, 1977. 333–336.

## 1978

Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén.

In: *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok.* Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 123–159.

Zur Frage der ungarischen barocken Normal-Plane.  
*Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 311–315.

*Építészeti stílusok.* Budapest, Móra, 1978. 63 p. (Kolibri könyvek)

*Gainsborough.* Budapest, Corvina, 1978. [72 p.] (A művészet világa)

Thomas Gainsborough. (tł. z węg. Agnieszka KILJAŃCZYK) Warszawa, Arkady, 1978. [72 p.] (W Kręgu Sztuki)

### 1979

Charles Dempsey: Annibale Carracci and the beginnings of baroque style. Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence. – Glückstadt, Augustin, 1977. [Könyvismertetés.]

*Acta Historiae Artium*, 25. 1979. 163–164.

Thomas Gainsborough. (Übers. Álmos CSONGÁR) Berlin, Henschelverlag, 1979. [72 p.] (Welt der Kunst)

### 1980

Kastélyok, kúriák, villák. 2. átdolgozott kiadás. Budapest, Corvina, 1980. 131 p., ill. (Építészeti hagyományok)

### 1981

Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában.

*Művészet*, 22/7. 1981. 50–51.

Franz Anton Hillebrandt bécsi virágház-tervei. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981. 215–216.

Ausstellungen in Erinnerung an Maria Theresia und Joseph II. (Maria Theresia u. ihre Zeit, Schloss Schönbrunn; Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Stift Melk, Maria Theresia als Königin von Ungarn, Halbturm) *Acta Historiae Artium*, 27. 1981. 373–374.

### 1983

*Építészeti stílusok*. 2. kiadás. Budapest, Móra, 1983. 63 p. (Kolibri könyvek)

ZÁDOR Anna: *Építészeti szakszótár*. Budapest, Corvina, 1984. 125 p. [a szótár munkatársa]

### 1985

A 17. századi művészet néhány interpretációs problémája.

*Ars Hungarica*, 13. 1985. 69–76.

*A barokk művészete*. Budapest, Corvina, 1985. 349 p. [16 t.]

VOIT, Pál: Franz Anton Pilgram (1699–1761). Budapest, 1982. [Könyvismertetés]

*Ars Hungarica*, 13. 1985. 250–251.

### 1988

*Rubens Medici-galériája*. Budapest, Képzőművészeti, 1988. 55 p. [32 t.] (Remekművek)

### 1989

A nemzeti stílus és tematika kérdései a 18. századi Magyarországon.

In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra tárgyköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Szerk. az ELTE Művészettörténeti Tanszékének munkatársai. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 56–59.

Die Gelegenheitsbauten von Melchior Hefele.

*Acta Historiae Artium*, 34. 1989. 209–213.

Melchior Hefele és a klasszicizáló későbarokk Magyarországon.

In: *Ráció és romantika. Hild József építész (1789–1867) emlékezete*. Szerk. HORVÁTH Alice. Budapest, BME Építőmérnöki Kar, 1989. 19–31.

### 1990

*Rembrandt és a Biblia*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1990. 8 p., 28 t.

*Rembrandt und die Bibel*. Budapest, Kunstverlag, 1990. 8 p., 28 t.

*Rembrandt and the Bible*. Budapest, Fine Arts Publishing House, 1990. 8 p., 28 t.

## 1991

Adatok a pozsonyi primási palota tervezés- és építéstörténetéhez.

*Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. 233–236., LXXX. t., 1–3. kép

Bolognai művészek rajzai. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban.

*Új Művészet*, 2/2. 1991. 37–40.

Az itáliai barokk építészet és a „tartalom” kérdése.

In: *A barokk kor műemlékei. Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1990. augusztus 15–22.* Budapest, Egri Nyári Egyetem Intéző Bizottsága–Heves Megyei TIT–Országos Műemléki Felügyelőség, 1991. 51–55. (Az Egri Nyári Egyetem előadásai)

## 1992

Közhely és eredetiség.

In: *Élet a barokk kastélyban. Műemléki belső terek. Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1991. augusztus 9–17.* Budapest–Eger, Országos Műemléki Felügyelőség–Heves Megyei TIT, é. n. [1992]. 55–58. (Az Egri Nyári Egyetem előadásai)

Olasz barokk rajzok a Szépművészeti Múzeumban.

*Új Művészet*, 3/10. 1982. 48–49.

## 1993

*Nagyttény. Száraz–Rudnyánszky-kastély.*

H. n. [Budapest], Tájak – Korok – Múzeumok Egyesület, 1993. 16 p. (Tájak – Korok – Múzeumok Kiskönyvtára, 479.)

Voit Pál.

In: VOIT Pál: *Régi magyar otthonok*. Szerk. STURCZ János. Budapest, Balassi, 1993. 355–356.

## 1994

Csúcspontok és hiányok. XVII–XVIII. századi szerzemények a Magyar Nemzeti Galériában.

*Új Művészet*, 4/9. 1993. 12–14.

Megjegyzések 18. századi egyházi építészetünkhöz.

*Ars Hungarica*, 22. 1994. 63–66.

A szombathelyi székesegyház helye a XVIII. századi építészet történetében.

In: *Melchior Hefe (1716–1794) építész emlékkiállítása*. Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1994. 79–86.

*Melchior Hefe (1716–1794) életműve*. Kandidátusi diszertáció. Kézirat. Budapest, 1994. 213 p., 9 t. (MTAK Kézirattára, ltsz. 17759; ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 1076)

## 1995

*A manierizmus*. Budapest, Corvina, 1995. 112 p., ill. (Egyetemi Könyvtár)

Anna Zádor, Art Historian (1904–1995).

*The New Hungarian Quarterly*, 36, No. 138, 1995. 122–126.

## 1996

KELÉNYI György „Melchior Hefe (1716–1794) életműve” című kandidátusi értekezésének vitája. [KOPPÁNY Tibor, DÁVID Ferenc opponensi véleménye, KELÉNYI György válasza.]

*Művészettörténeti Értesítő*, 55. 1996. 326–330.

A monostor épületei és építési tervei a 18. században.

In: *Mons sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 1996. II. 59–68.

Bauten und Baupläne der Abtei Pannonhalma aus dem 18. Jahrhundert.

*Acta Historiae Artium*, 38. 1996. 117–126.

## 1997

Influenze italiane nell'arte ungherese.

In: *Annuario dell'Accademia d'Ungheria di Roma*, 1997. Roma, 1997. 137–142.

Rubens Longueval-portréja.

*Ars Hungarica*, 25. 1997. 173–180.

## 1998

Architecture during the tripartition of Hungary II: 1630–1686.  
Hungarian architecture in the eighteenth century.  
In: *The Architecture of Historic Hungary*. Ed. by Dora WIEBENSON–József SISA. Cambridge, Massachusetts–London, MIT Press, 1998. 89–100, 101–144.

Kora barokk.  
Érett és késő barokk.

In: *Magyarország építészetének története*. Szerk. SISA József–Dora WIEBENSON. Budapest, Vince, 1998. 109–121, 123–169.

## 1999

Der Umbau des Schlosses von Pressburg im 17. Jahrhundert.  
In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*. Ed. by Zsuzsa DOBOS. Budapest, Museum of Fine Arts, 1999. I. 353–362.

Három a barokk. A bécsi magyar nagykövetség épületéről.  
*Szalon*, 3/2. 1999. 4–8.

## 2000

A budai országház.  
In: *Az ország háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784–1884. The House of the Nation. Parliament Plans for Budapest 1784–1884*. Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000. 36–41.

Pregled graditeljstva dvoraca u Ugarskoj u doba baroka i ranog klasicizma. / A magyarországi barokk és koraklasszicista kastélyépítészet áttekintése.  
In: *Hrvatska – Mađarska – Europa. Stoljetne likovno-umjetničke veze. / Horvátország – Magyarország – Európa. Évszázados képzőművészeti kapcsolatok*. Ured. / Szerk. Jadranka DAMJANOV. Zagreb, Horvátországi Magyar Tudományos és Művészeti Társaság, 2000. 139–146, 446–453.

Hatalom és reprezentáció. A hivatalos építészet formaváltozásai Budán a XVIII. században. Habilitációs disszertáció, kézirat. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet. Budapest, 2000.

## 2001

A budai királyi palota építésének története a XVIII. században.  
*Tanulmányok Budapest Múltjából*, 29. 2001. 217–240.  
Unbekannte Ofener Baupläne von Joseph Tallherr.  
*Acta Historiae Artium*, 42. 2001. 143–147.

## 2002

A pesti Német Színház tervei a 18. század végén.  
In: *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 477–489. (Művészettörténet – Műemlékvédelem, 11.)

## 2003

Angyali szemek. Parmigianino-kiállítás a bécsi Kunsthistorisches Museumban.  
*Új Művészet*, 14/11. 2003. 4–6.

Barokk építészet.  
[szócikk] In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor*. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. [a továbbiakban MAMŰL] I. Budapest, Balassi, 2003. 239–252.

Macht und Repräsentation. Das Zeughaus in Buda, Ofen.  
*Acta Historiae Artium*, 44. 2003. 307–314.

VELLADICS Márta „A II. József korabeli szerzetesrendi abolíció művészettörténeti vonatkozásai” című PhD-értekezésének vitája. [H. BALÁZS Éva, KELÉNYI György opponensi véleménye, VELLADICS Márta válasza.]  
*Művészettörténeti Értesítő*, 52. 2003. 321–328.

GYETVAINÉ BALOGH Ágnes „Nöbauer Mátyás élete és munkássága” című PhD-értekezésének vitája. [Az értékezés téziseinek összefoglalása. KOMÁRIK Dénes, KELÉNYI György opponensi véleménye. GYETVAINÉ BALOGH Ágnes válasza.]  
*Építés – Építészettudomány*, 31. 2003. 285–303.



## 2004

A celldömölki bencés kolostor és templom építéstörténete.

In: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs–PRÉKOPA Ágnes. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004. 251–263.

Építési szervezet.

[szócikk] In: *MAMŰL* II. Budapest, Balassi, 2004. 342–345.

Joseph Tallherr ismeretlen budai tervei.

In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*. Szerk. BODNÁR Szilvia et al. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 219–226.

Melchior Hefele ideálterve a Hofburghoz.

In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 129–133.

VUKOSZÁVLYEV Zorán „Magyarország szerb ortodox templomépítészete – a XVIII–XIX. századi fejlődés tipológiai vázlata” című PhD-értekezésének vitája. [Az értekezés tézisei. KELÉNYI György, LŐRINCZ Zoltán opponensi véleménye és a jelölt válasza.]

*Építés – Építészettudomány*, 32. 2004. 137–156.

## 2005

*A klasszicizáló késő barokk építészet Magyarországon*. Akadémiai doktori értekezés. Kézirat. Budapest, 2005. 249 p., 31 t. (MTAK Kézirattára, ltsz. 19682)

Barokk kastélyépítészet.

*Kárpát-medencei Kastélykrónika*, 2/1. 2005. 2–3.

*A királyi udvar építkezései Pest-Budán a XVIII. században. Hatalom és reprezentáció; a hivatalos építészet formaváltozásai*. Budapest, Akadémiai, 2005. 99 p., ill. (Művészettörténeti Füzetek, 28.)

Fellner Jakab.

Fogadó.

Fürdő. (MAGYAR László Andrással)

Hadszertár. (PÁLFFY Gézával)

[szócikkek] In: *MAMŰL* III. Budapest, Balassi, 2005. 53–54, 143–144, 229–233, 447–449.

Hefele, Melchior.

Hillebrandt, Franz Anton.

Iskolaépület.

[szócikkek] In: *MAMŰL* IV. Budapest, Balassi, 2005. 80–82, 125–127, 315–316.

Jelentés és forma a képzőművészetben: a Kunstwollen, jel és embléma értelmezési lehetőségei.

In: *Ünneplő írások Verebélyi Kincső születésnapjára*. Szerk. BARTH Dániel. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2005. 481–485.

Pásztorok és pásztorlányok: a barokk tájképfestészet.

*Új Művészet*, 16/5. 2005. 7–9.

## 2006

Az egri minorita templom építéséről.

*Ars Hungarica*, 34. 2006. 29–38.

Kapossy János (1894–1952).

In: *„Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, 2006. (*Enigma*, 48.) 397–406.

Kastély. (KOPPÁNY Tiborral)

Késő barokk.

Királyi palota.

Kismartoni Esterházy-kastély.

Klasszicizáló késő barokk.

Kórház. (MAGYAR László Andrással)

[szócikkek] In: *MAMŰL* V. Budapest, Balassi, 2006. 158–170, 371, 414–424, 444–445, 454–457, 459–462.

## 2007

Eszterházy Károly tervezett egri székesegyháza.

In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. TATAI Erzsébet–BERECZ Ágnes–L. MOLNÁR Mária. Budapest, Praesens, 2007. 21–26.

Manierizmus a képzőművészetben.

Megyeháza.

[szócikkek] In: *MAMŰL* VII. Budapest, Balassi, 2007. 260–262, 360.

KELÉNYI György „A klasszicizáló késő barokk építészete Magyarországon” című akadémiai doktori értekezésének vitája. [BIBÓ István, WINKLER Gábor, SISA József opponensi véleménye, KELÉNYI György válasza.]

*Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 173–183.

## 2008

Két kastély: Köpcsény és Buda. Megjegyzések barokk építészetünkhöz.

In: *Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére*. Szerk. FELD István–SOMORJAY Selysette. Budapest, *Castrum Bene Egyesület*–Históriaantik Könyvesház, 2008. 163–167.

Zádor Anna, a művészettörténész. Objektív kép – szubjektíven.

In: *Zádor Anna*, 3. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, 2008. (*Enigma*, 57.) 5–14.

Nagyszombati jezsuita egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Nagyterem.

[szócikkek] In: *MAMŰL* VIII. Budapest, Balassi, 2008. 107–111, 115–118.

SERFŐZÓ Szabolcs „A sasvári pálos templom és a kegysszobor kultusza a 18. században” című doktori (PhD) értekezésének vitája. [JÁVOR Anna és KELÉNYI György opponensi véleménye, SERFŐZÓ Szabolcs válasza]

*Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 177–186.

## 2009

A szombathelyi püspöki palota.

In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 225–229.

Palota.

Pécsi egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Pilgram, Franz Anton.

Posta. (KOVÁCS Gergelynével)

Pozsonyi egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Preromantika.

Ráckevei Savoyai-kastély.

[szócikkek] In: *MAMŰL* IX. Budapest, Balassi, 2009. 30, 96–97, 194–196, 233–239, 266–267, 306–307, 336–338.

Késő reneszánsz és kora barokk Európában.

A végvári rendszer kialakulása.

„Hevenyészett” várak.

Eger.

Sárospatak.

Az építésügy megszervezése.

Ólasz bástyás várak.

Újolasz bástyás várak.

A Haditanács irányításával épített sokszög alakú várak.

Négyszögletes váralaprajzok.

Nádasdy Tamás várépítkezései.

Kastélyok a királyi Magyarországon.

Köznemesi kastélyok.

Pártázatos épületek.

Barokk építészet Európában.

A kora barokk építészet Magyarországon.

A nagyszombati jezsuita templom.

A nagyszombati templomséma elterjedése.

A Felvidék építészete.

Két változat kastélyépítészetünkben Magyarországon.

Építkezések a királyi Magyarország nyugati felében.

A sárospataki Rákóczi-vár.

A protestánsok templomai.

Polgárházak a 17. században.

A 18. század építészete Európában.

A magyar építészet a 18. században.

Újjáépítés, újjászervezés.

A hivatalos építészet megszervezése.

Barokk kastélyainkról.

Savoyai Jenő ráckevei kastélya.

Korai kastélyok.

Királyi építkezések: Pozsony és Buda.

Grassalkovich Antal kastélya Gödöllőn.

Gödöllő hatása a magyarok kastélyépítészetére.

Kastélyok a század második felében.

Fertőd, a „magyar Verszália”.

Az egyházi építészet.

Székesegyházak, plébániatemplomok.

Szerzetesrendek építkezései.

A rokokó: Franz Anton Pilgram.

A klasszicizáló késő barokk és mesterei.

Fellner Jakab.  
F. A. Hillebrandt.  
Melchior Hefele.  
Városi paloták.

Protestáns templomok.

Színházak, iskolák, kórházak.

[fejezetek] In: *Pannon Enciklopédia. A magyar építészet története kitekintéssel a Kárpát-medence egészére.* Főszerk. DEÁK Zoltán. Budapest, Urbis, 2009. 162–163, 168–169, 170–171, 172–173, 174–175, 176–177, 178–179, 180–181, 182–183, 184–185, 186–187, 188–189, 190–192, 193–195, 196–197, 198–199, 200–201, 202–203, 204–205, 206–207, 208–209, 210–211, 212–213, 214–215, 268–269, 278–279, 280, 282–283, 284–285, 286–287, 288–289, 290–291, 292–293, 294–296, 297–299, 300–301, 302–303, 304–305, 306–312, 313–315, 316–317, 318–319, 320–321, 322–323, 324–325, 326–327, 328–329.

#### 2010

„Az istenek tanácsa”. Giovanni Lanfranco freskója a Villa Borghesében.  
In: *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010. 169–177.

Rokokó.

Selyemgombolyító.

[szócikkek] In: *MAMŰL* X. Budapest, Balassi, 2010. 118–120, 292.

#### 2011

Egy enteriőr-terv a budai királyi palotához.

In: *„És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala.” Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára.* Szerk. TÓTH Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011. 89–92.

Színház.

Városháza.

Városi palota.

[szócikkek] In: *MAMŰL* XII. Budapest, Balassi, 2011. 224–226, 337–340, 343–346.

#### 2013

Típustervek a magyar későbarokk építészetben.

In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára.* I.–II. Szerk. SZENTESI Edit–MENTÉNYI Klára–SIMON Anna. Budapest, Vince, 2013. I. 495–502.

